FERNANDO AINSA: La invención de América

Centenarios de LEÓN FELIPE y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

MARÍA DEL CARMEN IGLESIAS: Sobre Montesquieu

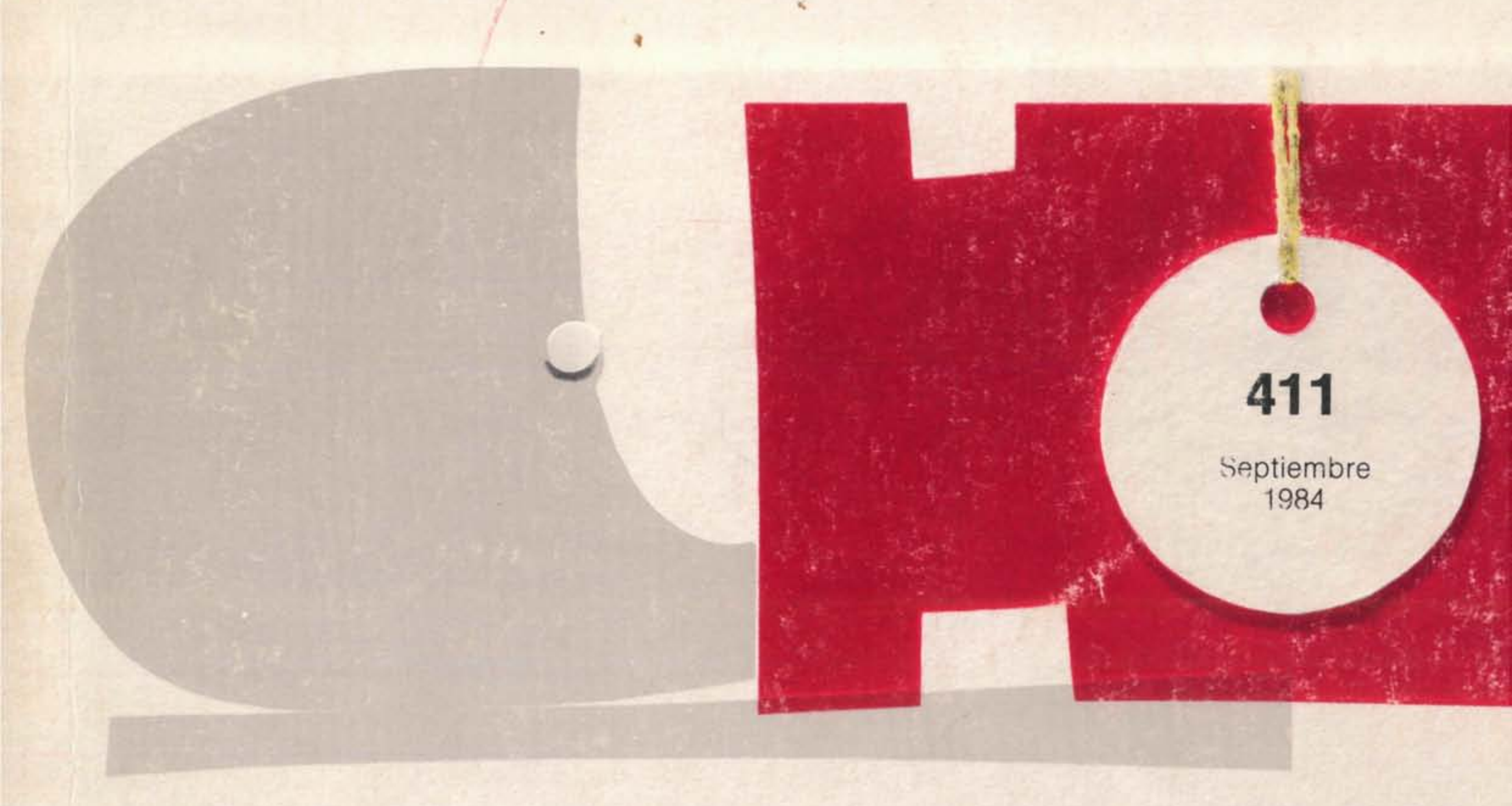
Un relato de CRISTINA PERI ROSSI

VÍCTOR ERICE: Escenas desconocidas de *El Sur*

Poemas de VERONIQUE BRIAUT y ALBERT TUGUES

Sobre el teatro de MAX AUB

EDUARDO ROMANO: Las revistas argentinas de vanguardia




# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

**411**

Septiembre
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

## INVENCIONES Y ENSAYOS

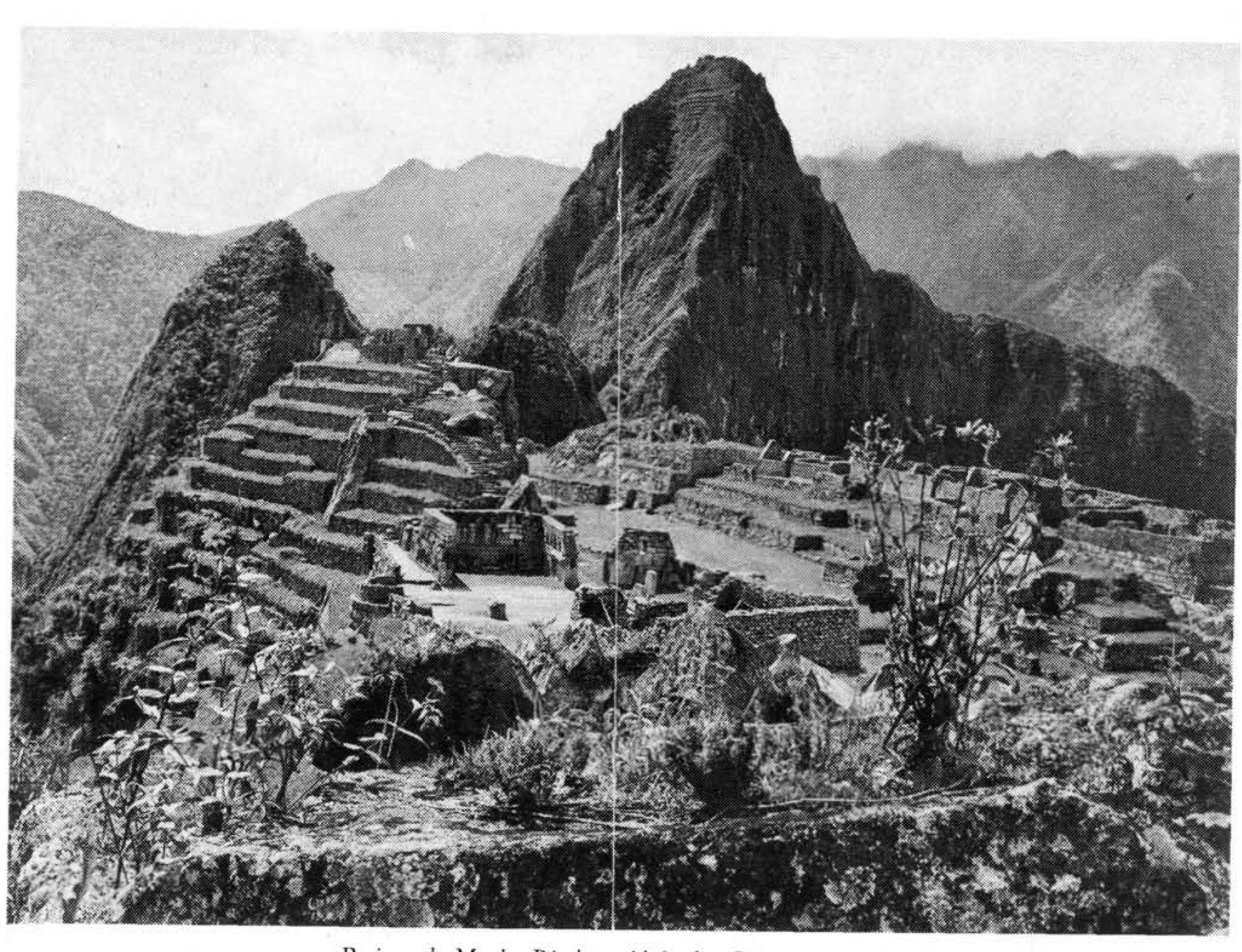


## NOTAS



## REVISTAS AMERICANAS

*Invenciones y ensayos*



*Ruinas de Machu Picchu. Al fondo, Guayna Picchu.*

# Presentimiento, descubrimiento e invención de América

«Al Occidente van encaminadas las naves inventoras de regiones», anunció Juan de Castellanos en las *Elegías* que dedicó a Cristóbal Colón y Hernán Pérez de Oliva escribió una *Historia de la invención de las Indias* a principios del siglo XVI [1]. Desde la perspectiva actual de una disciplina de límites bien definidos, como lo es la geografía, el uso de la palabra «invención» para referirse al descubrimiento de América puede parecer el resultado de una confusión semántica o de una licencia poética. Las definiciones generalmente aceptadas indican que «inventar es transformar las cosas gracias a la intervención del hombre» y «descubrir es encontrar algo ya existente y hacerlo conocer a los demás» [2]. España desveló al mundo la existencia anterior de América, por tanto, la descubrió. Al hacerla ingresar en la historia de Occidente no sólo con su presente, sino también con su pasado, pudo marcar el hito de su descubrimiento con una fecha precisa: el 12 de octubre de 1492. Nada más sencillo en principio, nada más ajeno a una invención.

Sin embargo, las empresas que se aparecen ahora con un signo diferente —inventar y descubrir— fueron durante los siglos que siguieron al desvelamiento de América, si no idénticas en el propósito, por lo menos complementarias en la práctica. Vale la pena detenerse un poco en estas ideas.

Por lo pronto, hay que subrayar el hecho de que el hombre no se ha conformado nunca con el «espacio conocido». Su «horror» por el vacío y su anhelo por ir más allá del límite que separa lo conocido de lo ignoto lo ha llevado a «imaginar» otras realidades. El vacío ha sido llenado con la fantasía y ha sido poblado imaginativamente con sus proyecciones inventivas. En este sentido, la distancia ha podido ser la garantía de lo fantástico. Lo que no podía ser posible «aquí», debido a las implacables leyes de la realidad conocida, podía serlo todavía en un «allá» desconocido. Lo inverosímil adquiría visos de credibilidad en la medida de su lejanía. Se trataba, como dijo poéticamente Baudelaire, de «plonger dans l'inconnu pour trouver du nouveau».

---

[1] Citado por Isaac J. Pardo en *Fuegos bajo el agua. La invención de la utopía* (Fundación La Casa de Bello; Caracas, 1983); pág. 19.

[2] En su estudio sobre las utopías geográficas, en *Le principe espérance* (Bibliothéque de philosophie; Gallimard, París, 1982), Ernst Bloch afirma que en el plano estrictamente geográfico, el que inventa aparece como un mentiroso. Pura y simplemente, al modo de un Barón de Munchhausen. Por el contrario, el descubrimiento parece no admitir el sueño imaginativo, a todo lo más una invención corregida por los «hechos reales» (Vol. II, pág. 363). Por su parte, Marianne Mahn-Lot señala un distingo entre «descubrir», que implica una idea de intencionalidad evidente en la acepción inglesa de la palabra («discover») y «hallar» o «encontrar», que supone una no premeditación, un feliz azar. En portugués, la diferencia es aún más clara: se habría «achado» (hallado) el Brasil, mientras la India habría sido «descoperta». (*La découverte de l'Amérique*, Questions d'histoire, Flammarion, págs. 114-117, París, 1970).

En este sentido, la progresiva exploración del globo terrestre habría supuesto un paulatino desmentido de la invención, una negación del espacio imaginado por el espacio real. La cabalidad del conocimiento geográfico habría desterrado la fantasía al cosmos, fuera incluso del sistema planetario. No tocaría más que admitir lo que Oscar Wilde ya temía a fines del siglo pasado: «Un atlas que no incluya la utopía no merece siquiera una mirada, porque excluye el único país en el que la humanidad ha soñado desembarcar» [3].

Desde este punto de vista, el descubrimiento se opondría a la invención. Descubierto un espacio e incorporado a la realidad conocida, lo imaginario se vería obligado a retroceder más allá del nuevo límite trazado. Observada así la historia, desde el tiempo de la Grecia clásica hasta el descubrimiento de América, se comprobaría un retroceso del espacio inventado, primero en los límites del mar Mediterráneo, luego a partir de las columnas de Hércules, y, poco a poco, en el espacio del «Mar Tenebroso», hasta llegar a la costa americana. Luego, el proceso se daría en términos continentales. La invención retrocedería hacia el corazón de la selva inhóspita o en escondidos valles de la montaña, cada vez más arrinconada y desmentida por los progresivos descubrimientos.

Varias razones podrían apoyar esta oposición. Por lo pronto, debido a que los descubrimientos se acompañan de observaciones y descripciones que hacen inteligibles a los demás la nueva realidad, esa apropiación de la realidad implica una abolición de la fantasía. Pero además, en la medida en que lo descubierto existía antes, tiene también una historia que debe ser interpretada de acuerdo al designio del cronista. La apropiación se da no sólo en los términos del presente que se aborda, sino, también, del pasado que se ignora. En general, las conquistas que siguen a los descubrimientos se encargan de dar coherencia a la empresa. «Conquistar el poder no es suficiente —ha recordado J. H. Plumb—. Hay que asentarlo sobre un pasado seguro y servicial» [4]. La inevitable manipulación de que es objeto el pasado para legitimar los privilegios y el sojuzgamiento inherente a la conquista de un nuevo territorio, parecen ser contrarias a la pura imaginación.

Sin embargo, la invención no ha retrocedido siempre tan fácilmente. En algunos casos, cuando la dirección imaginada ha resultado correcta, el espacio inventado parece respaldarse por una existencia real, como si la fantasía se hubiera objetivado. En otros, si la prefiguración inventiva es muy intensa, la visión de la realidad develada queda teñida por el proyecto. Lo que se esperaba encontrar define lo que realmente se ha descubierto. Si la realidad resulta diferente, los datos recogidos se reinterpretan y se adecúan al «espacio anhelado». La conquista se idealiza en función del «deber ser» proyectado.

---

[3] «La vieja tierra, la vieja isla abandonada, han perdido su nombre de Utopía. Utopía es el nombre que pasa a través del esplendor de las olas y se refleja en la arena dorada de una isla ignorada, todavía no conocida. Pese a que el progreso es la realización de las utopías, es también la historia de nuestros dolores y de nuestros sueños», añade Oscar Wilde. Texto citado por Massimo Baldini en *Il pensiero utopico* (Città Nuova Editrice, págs. 10-11, Roma, 1974).

[4] *La muerte del pasado*, de J. H. PLUMB (Barral Edit., Barcelona, 1974).

Finalmente, no debe olvidarse que todo descubrimiento no sólo ensancha la realidad en términos de certidumbre geográfica, sino que la modifica sustancialmente. El espacio conquistado, pero también el del conquistador, sufren un reajuste resultado del proceso inaugurado. España y Europa no fueron, ni pudieron ser, las mismas después del descubrimiento de América.

Estas consideraciones —que pueden parecer generales y abstractas— deben ayudarnos a entender por qué se habló de una «invención» de América y por qué durante el siglo que sigue a su descubrimiento, conquistadores y colonizadores se negaron a abandonar lo que se había imaginado con anterioridad sobre el «otro mundo» posible. La invención, cuando no el provindencialismo, habían guiado con tal certidumbre los rumbos del hombre occidental hacia el Oeste, que su desmentido inmediato hubiera sido inaceptable. América tenía que ser lo que se esperaba de ella; poco importaba la realidad, tanto se creía en el proyecto [5].

## El presentimiento de América

Los «indicios» de la existencia de «una cuarta región del mundo» precedieron su descubrimiento en casi dos mil años y pueden ser rastreados en leyendas, crónicas de viajes extraordinarios de la antigüedad, mitos clásicos y fábulas medievales, en los versos premonitorios de poetas y en las especulaciones inventivas de cartógrafos y astrónomos.

En ese rastreo se mezclan las referencias a lugares reales visitados por intrépidos navegantes, tierras legendarias que aparecen en tradiciones y culturas diferentes con nombres diversos, pero con un fondo prácticamente idéntico y, finalmente, el «espacio ideal» en el que se ha refugiado y se preserva el tiempo de la Edad de Oro o el escenario incontaminado del Paraíso terrestre pagano o cristiano. Basta pensar en los mitos de la Edad de Oro, la Tierra prometida, las islas Bienaventuradas, espacios donde todavía existiría la felicidad y la armonía en su estado puro. Sociedades ideales, climas perfectos, cosechas abundantes, árboles cargados de frutos diversos y hombres llegando a viejos sin trabajar, aparecen en todas las prefiguraciones inventivas de los «espacios anhelados» por el ser humano. Fábulas como la del país de Cucaña, Jauja en España, lo hicieron a nivel popular; construcciones literarias como la Arcadia, en la prosa y la poesía.

En el transcurso de los siglos que separaron la antigüedad clásica del descubrimiento de América, la cartografía mítica y fantástica fue situando estos espacios hacia el Oeste de Europa. Incluso el Paraíso terrenal del *Génesis,* cuyos signos bíblicos, a diferencia de los paraísos greco-romanos y celtas, indicaban su situación hacia el

[5] Es interesante recordar que Cristóbal Colón sospecha el «descubrimiento» de un Nuevo Mundo sólo a partir de 1498. La intensidad de su proyecto —llegar a las Indias Occidentales—, le impide percibir la verdadera naturaleza de su descubrimiento, privilegio que corresponde a Américo Vespuccio. Por esta razón, Edmundo O'Gorman ha sugerido que Colón sería el «descubridor» de América y Vespuccio su «inventor». «La cuarta región del mundo "inventa est" por Vespuccio», afirmó Waldssemüller en su edición de 1507 del *Quattuor Navigationes.*

Oriente, pudo ser accesible en la imaginación por el Occidente desde el momento en que se aceptó el principio de la redondez de la tierra. La certeza de esos diversos rumbos occidentales de mitos y países legendarios no ofrecía ninguna duda en el momento del descubrimiento de América. Por ello, se puede repetir, con Alfonso Reyes, que América fue una «región deseada antes de ser encontrada», porque «solicitada ya por todos los rumbos comienza antes de ser un hecho comprobado, a ser un presentimiento a la vez científico y poético» [6]. El descubrimiento de América no fue, pues, obra del azar. «Europa la descubre porque la necesita», sintetiza por su parte Leopoldo Zea [7].

Ese deseo y esa necesidad orientaron desde su origen clásico la invención hacia la construcción de espacios que eran esencialmente la «contra imagen», el reverso de la realidad europea. Su estudio, desde la perspectiva del descubrimiento de América, resulta ilustrativo, porque todos ellos conformaron, conjunta o separadamente, integrados o adaptados con tradiciones pre-colombinas, la primera visión que Europa elaboró del Nuevo Mundo.

No es exagerado decir que la primea «idea» de América se forjó con la intensidad de las imágenes que la precedían en su descubrimiento. Los espacios de la invención convergieron, desde diversas direcciones, en la objetivación del territorio americano para investirlo rápidamente con sus «anheladas» virtudes.

En vez de desmentirse, en la confrontación con la nueva realidad, los mitos y leyendas se actualizaron. Así, la Edad de Oro que se creía definitivamente perdida «illo tempore», reapareció en el espacio americano que la había mantenido, gracias al aislamiento y a la incomunicación entre sus propias grandes civilizaciones, fuera de la degradación de la historia en la Edad de Hierro que imperaba en Europa. Los espacios imaginarios del Paraíso terrestre y del país de Cucaña creyeron reconocerse en la abundancia, en el clima y en la vida apacible del Nuevo Mundo. El mito, en vez de desaparecer a causa del descubrimiento, creció y se transformó. A veces cambió de escenario y se hizo ubicuo (El Dorado, las Amazonas, la Fuente de Juvencia); otras, simplemente, fue releído y, por tanto, reinterpretado, desde la perspectiva del Nuevo Mundo, como la Atlántida del diálogo *Critias,* de Platón.

Haber descubierto América no detuvo la invención que había poblado los mapas de lo desconocido en la antigüedad y la Edad Media con la imaginación de Occidente. Por el contrario, la excitó y pareció darle pruebas tangibles para seguir justificando la búsqueda del «espacio ideal». La invención, en lugar de desmentirse, se respaldó con el descubrimiento. Basta pensar en el número de expediciones que se planean por las coronas española y portuguesa, pero también por ingleses, alemanes, holandeses y franceses, en búsqueda de lo que hoy parecen quimeras: encontrar la fuente de Juvencia, el reino del Padre Juan, las Siete Ciudades, la Sierra de Plata, el país de la Canela, la Ciudad de los Césares, el Rey Blanco, El Dorado y el país de las Amazonas. Buena parte de los descubrimientos y exploraciones de vastos territorios de América

[6] *Ultima Tule,* por ALFONSO REYES *(Obras completas,* tomo XI, pág. 29), Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

[7] *América en la historia,* por LEOPOLDO ZEA (Revista de Occidente, Madrid, 1970).

del Norte y del Sur se hicieron en nombre de mitos que parecían certidumbres. La historia de la frustrada decepción que seguía a cada expedición es la de la fundación del imperio español.

## La invención confirmada

El imaginario colectivo occidental transportó a territorio americano ciudades y proezas de los libros de caballería, catálogos de zoología fantástica y de botánica aplicada, olvidadas leyendas y tradiciones. Durante los años que siguen al descubrimiento, la atención de cronistas y acompañantes de conquistadores se concentró en la «verificación» de esos mitos y en su adaptación americana. El «a priori» del Nuevo Mundo, tal como había sido predicho inventivamente, impregnó la descripción de la realidad desvelada. La fantasía del viaje imaginario de Sir John Mandeville, publicado alrededor de 1355, las «maravillas» de los viajes de Marco Polo, las fantasías de las *Etimologías* de San isidoro de Sevilla, parecen comprobarse en el Nuevo Mundo.

Bernal Díaz del Castillo, al llegar con Hernán Cortés a Tenochtitlán y descubrir los blancos edificios de la capital del imperio azteca levantados en el medio de una florida laguna, creyó «ver las maravillas de Amadís de Gaula». Gonzalo Fernández de Oviedo afirmó que las Antillas en que desembarcó Colón eran las islas Hespérides que la antigüedad clásica situaba en el límite occidental de la tierra a cuarenta días de navegación de las islas Gorgonas (islas de Cabo Verde) y en las cuales estaría preservada la Edad de Oro paradisíaca.

El providencialismo explicó y fundó el descubrimiento de América. El propio Fray Bartolomé de las Casas llegó a decir que «suele la divina providencia ordenar que se pongan nombres y sobrenombres a las personas que señala para servir conforme a los oficios que les determina cometer, según asaz parece por muchas partes de la Sagrada Escritura, y el filósofo en el IV de la Metafísica, dice «que los hombres deben convenir con las propiedades y oficios de la cosa». Llamóse, pues, por nombre Cristóbal, que quiere decir traedor o llevador de Cristo, y tuvo por sobrenombre Colón, que quiere decir poblador de nuevo» [8]. Aristóteles y la Biblia explican así cómo Colón, por tener el nombre y apellido que tenía, estaba «determinado a cometer» el descubrimiento de América en nombre del cristianismo, según la visión mesiánica de su biógrafo.

Por su parte, el padre Acosta, en la obra *De Natura Novi Orbis* —que Alejandro Humboldt reconociera como la base de la moderna geografía americana— explicó el origen de las migraciones humanas hacia el Nuevo Mundo y la diversidad de la flora y de la fauna del continente a partir del Arca de Noé del *Génesis*. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero lo importante es señalar a través de los elegidos cómo se realizó un esfuerzo consciente por «explicar» el Nuevo Mundo a través de las categorías

[8] *Historia de las Indias,* por FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, capítulo sobre Cristóbal Colón reproducido en *América y el Nuevo Mundo,* antología preparada por R. Díaz Alejo y Joaquín Gil (Joaquín Gil, editor, pág. 83, Buenos Aires, 1942).

conocidas y hacerlo inteligible a los demás sin transgredir los principios de la invención que lo precedió.

«Los españoles —ha explicado Claude Levy Strauss— no tratan de adquirir nuevas nociones en América, sino más bien verificar antiguas leyendas: las profecías del Antiguo Testamento, los mitos greco-latinos, como la Atlántida y las Amazonas, las leyendas medievales, como el imperio del Padre Juan y la Fuente de Juvencia» [9]. Este esfuerzo de adecuación de la realidad a un «imaginario» que la precede da como resultado una «visión» de América que se transmite y se repite en los años que siguen a su descubrimiento y conquista. Muchos de esos caracteres, algunos ambivalentes y contradictorios, superviven en las «ideas» sucesivas de América y son manifiestos en la representación, cuando no el estereotipo, de lo que se entiende en la actualidad por «identidad» americana. Lugares comunes del «deber ser» que repiten no sólo los europeos desde visiones lejanas y esquemáticas, sino los propios hispanoamericanos en la idea que se forjan sobre su «destino manifiesto» o el derecho legítimo a reivindicar «una utopía americana».

«América no era otra cosa que el ideal de Europa. En el Nuevo Mundo sólo quería ver lo que había deseado que fuera Europa», ha escrito Leopoldo Zea [10]. En ese territorio virgen y sin historia, aunque civilizaciones milenarias probaran ostensiblemente lo contrario, se podría rehacer el mundo occidental. El futuro americano se tiñó desde su incorporación a la historia universal con las nostalgias del pasado europeo. Nostalgias que no eran otra cosa que «la disposición de espíritu que reencuentra por vías mentales los sentimientos y los estados de alma ya conocidos», es decir, lo vivido en el imaginario colectivo europeo [11].

En cierto modo, como ha sostenido Jean Servien, Occidente no habría emprendido el descubrimiento de un Nuevo Mundo, sino «un retorno a sus orígenes más allá de las aguas primordiales del océano». La Edad de Oro y el Paraíso terrestre que creyeron encontrar, no hicieron más que exorcizar la verdadera realidad. Gracias a la intensidad de esa evocación nostálgica, América pudo aparecerse como la suma de las perfecciones, como una auténtica Tierra de Promisión.

Por la simple «terapia de la lejanía» que facilitaba la ruptura de cruzar el océano Atlántico, el pasado volvía a ser posible en el futuro, repetición cíclica de un tiempo perdido que emprenden gozosos pioneros y emigrantes. «No hay lugar en la tierra que pueda ser tan feliz como América. Su posición la aleja de todas las querellas del mundo. América no tiene más que comenzar con los unos y con los otros», afirmó Thomas Paine [12] desde la perspectiva del «aislacionismo» americano, principio de «insularidad» que será una de las garantías de la utopía.

En nombre de la «invención» de América, participando del espíritu de lo que Ernst Bloch ha llamado «las utopías geográficas», sueños sociales colectivos europeos

---

[9] Citado por Marianne Mahn Lot en *ob. cit.*, pág. 90.

[10] ZEA, *ob. cit.*

[11] «Utopie: cocagne et âge d'or», por ALEXANDRE CIOUDRANESCU en revue *Diogene*, núm. 75, págs. 86-124, 1971.

[12] Citado por Daniel J. Boorstin en *The exploring spirit: America, the World, then, now* (Random House, Nueva York, 1976).

tomaron consistencia en el Nuevo Mundo y se organizaron en conjuntos coherentes de ideas-imágenes, muchas veces contradictorias entre sí: la Cruz que revive el Paraíso terrestre se ve confrontada a la Espada que busca El Dorado; el ocio y la abundancia de Jauja al severo principio bíblico de «ganarás el pan con el sudor de tu frente» en el que creían los constructores de la Nueva Jerusalén en tierra americana.

## «Un nuevo vivero de imágenes»

Lo que importa subrayar es que América, a partir de su descubrimiento, se convierte en «un nuevo vivero de imágenes», utilizando la feliz metáfora de José Lezama Lima. «Desde su incorporación a la historia occidental, el Nuevo Mundo entrelaza íntimamente el mito clásico y la nueva utopía» [13]. Porque, si bien «no se puede entender América si se olvida que somos un capítulo de la historia de las utopías europeas», como ha escrito Octavio Paz, estudiar la utopía supone, además, estudiar una forma de permanencia de antiguos mitos. Son justamente los mitos europeos transplantados a América los que permiten el nacimiento de la utopía renacentista. Los relatos y crónicas que llegan a la convulsionada Europa de la época, aun aquellos que no eran más que la trasposición de los prodigios de leyendas de la antigüedad clásica o de los libros de caballería, influyeron directamente en los autores de lo que fue un nuevo género —el utópico— a partir de la publicación de *Utopía* en 1516. El propio Moro recibió la influencia del *De Orbe Novo,* de Pedro Mártir, publicado en 1511 y de las cartas de Américo Vespucci reunidas en el *Quattuor Navigationes* que circularon en Europa esos mismos años.

El género utópico se difunde al mismo tiempo que la conquista de América se acelera. Uno y otro se acompasan en un progresivo movimiento pendular entre teoría-imaginativa y práctica de la conquista y de la colonización, entre geométricas conceptualizaciones de múltiples países de «ninguna parte», «nuevas Atlántidas», «Oceanías», «ciudades del sol» que se editan mientras se multiplican las expediciones a los rincones más aislados del continente, muchas veces tras las huellas de un mito o una leyenda. Mito y utopía superviven en experiencias paralelas, tangenciales o superpuestas, y pueden reconocerse en diversos momentos de la historia del siglo XVI.

Pero aunque los textos de la antigüedad clásica, medieval y religiosa siguen estando en el origen de muchos descubrimientos, va siendo cada vez más evidente que la nueva discusión entablada gira alrededor de cómo organizar y administrar el Nuevo Mundo. La *Utopía* que es, antes que nada, una formulación teórica y orgánica de una sociedad ideal al modo como lo había sido *La República* de Platón, sustituye poco a poco los mundos «dados» imaginativamente «a priori». El mundo alternativo, la otra

---

[13] En América, en los primeros años de la conquista —recuerda José Lezama Lima—, «la imaginación no fue "la loca de la casa", sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación». El cronista de Indias lleva la novela de caballería al paisaje. Flora y fauna son objeto de reconocimiento en relación con los viejos bestiarios, fabularios y libros sobre las plantas mágicas. La imaginación va estableciendo las semejanzas. *(La expresión americana,* por J. LEZAMA LIMA, Ed. Universitaria, Chile, 1969).

realidad, hay que construirla con esfuerzo a partir de un proyecto utópico. El mito clásico y la escatología cristiana que suponían «otro mundo» que ya existiría en «alguna» parte y al que únicamente habría que acceder por la «revelación» de su existencia, ceden al proyecto utópico. «Se trata del hombre que juega a ser Dios, no del hombre que sueña con un mundo divino» [14], ha resumido Ruyer. No sería exagerado decir que gracias al descubrimiento de América, el hombre occidental desarrolla su condición demiúrgica.

Desde este punto de vista, el sentido de la búsqueda original del Paraíso terrestre cambió radicalmente de contenido, aunque la intención siguiera siendo la misma. Ya no se trató de recuperar los restos de una Edad de Oro preservada por milagro en algún rincón americano. Con la utopía se apuesta al futuro a partir de un territorio nuevo, pleno de posibilidades. Se trata de organizar una sociedad ideal con seres humanos reales, de recoger el desafío práctico de oponer a la conquista puramente militar y al dominio indiscriminado del nativo, una sociedad alternativa justa e igualitaria, lejos de la corrompida Europa.

De allí el gran interés que provoca el descubrimiento de América. En lugar de terminar el proceso de búsqueda del Edén, la verdadera empresa de instauración de la utopía recién comienza. «El hombre con su mano puede crear una segunda naturaleza», afirma Fray Luis de Granada. La utopía transfiere al hombre el deber y la responsabilidad de transformar el mundo, privilegio de los dioses en el pasado. El hombre puede hacer todo, prever y, sobre todo, organizar la nueva realidad. El proyecto utópico será esencialmente organizativo. Establecerá sus propios fines con sus propios medios.

Si los textos de la antigüedad habían sido el motor del descubrimiento de América al indicar la dirección correcta de la invención proyectada, los textos del Renacimiento inspirados por la conquista servirán para organizar el nuevo territorio. La desacralización del Paraíso terrestre implícito en la obra que el ser humano emprende en tierra americana no supone, sin embargo, que su esencia varíe sustancialmente. Si Campanella escribe en su *Città del Sole* que «Presentamos nuestra República no como dada por Dios, sino como un hallazgo de la filosofía y la razón humana», ese «hallazgo» finalmente participa de muchas de las condiciones de la «Civitas Dei» clásica.

De este modo, las experiencias prácticas de la utopía social cristiana en América, especialmente la de los franciscanos, la de Bartolomé de las Casas, la de Vasco de Quiroga y la de los jesuitas, participan de esa doble condición terrestre y celestial en el proyecto elaborado de una sociedad ideal con «seres sin maldades ni dobleces», como definiera a los indios el padre De las Casas. El espíritu del cristianismo primitivo ha sido reencontrado y una renovación de la Iglesia Romana puede ser concebida a partir de América. Los misioneros de las órdenes mendicantes reformadas, sobre las cuales había adquirido ascendiente Erasmo, no sólo procurarían la evangelización de los indios, sino que buscarían instaurar durante el transcurso del siglo XVI una sociedad modelo donde «objetivar» el ideal de la utopía.

El siglo XVI prolonga la «invención» de América con su «carga utópica» como

---

[14] *L'utopie et les utopies,* por RAYMOND RUYER (PUF, pag. 9, París, 1950).

afirma Maravall [15]. El Nuevo Mundo puede ser todavía el escenario donde se formulan imaginativamente teorías «heterodoxas» sobre posibles sociedades alternativas y autárquicas. Sin embargo, pronto se percibe que América no puede ser una esperanzada «contra-imagen» de Europa sin atentar a la esencial unidad del Imperio español. Las ideas centralizadoras y absolutistas reclaman la erradicación de lo «diferente», por tanto de la invención. Los mitos, leyendas y utopías que habían ayudado a formar esa primera «idea» de América como «summa» del deber ser europeo, deben retroceder ante funcionarios y administradores de la Corona en los siglos XVII y XVIII. Esas utopías cristiano-sociales se abandonan frente a la contra-reforma y el dictado de la Santa Inquisición.

Retroceso de la invención, pero no destierro definitivo. El proyecto imaginario de América reapareció en otros momentos de la historia. Los viejos mitos combinados con nuevas utopías resurgen con nombres diferentes en el momento de la Independencia de los albores del siglo XIX, en el de la consolidación de los estados nacionales, y se prolongó subterráneamente en las imágenes contemporáneas con que ese mismo «deber ser» ha sido reelaborado. Sin lugar a dudas, el estudio de esta función utópica en relación a la historia del continente es «una de las tareas más valiosas a las cuales habría que entregarse el hombre americano» [16], tal como puede proponerse sin riesgo de exageración [17].

FERNANDO AINSA
*212, Rue Vaugirard*
*PARIS-75015*

---

[15] La «carga utópica del siglo XVI es estudiada en detalle por JOSÉ ANTONIO MARAVALL en *Utopía y reformismo en la España de los Austrias* (siglo XXI de España, Madrid, 1982).

[16] ARTURO ANDRÉS ROIG, en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (pág. 183, FCE, México, 1981), reivindica los estudios del «saber de conjetura» entre los que incluye la utopía como «discurso liberador». Coincide con Horacio Cerrutti Guldberg en que América, que «comenzó siendo una utopía para otros» va elaborando utopías «para sí» en lo que puede ser pleno ejercicio del «derecho de nuestra utopía».

[17] En «Notas para un estudio de la función de la utopía en la historia de América Latina» (Anuario estudios Latinoamericanos núm. 16, *Latino América,* publicación del Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 93-115, México, 1983), por Fernando Ainsa, he desarrollado el distingo entre utopía y función utópica en relación a cinco momentos particulares de la historia americana.

Me mezo en el viento

¡Qué agonía tan larga!
~~¡Hace tanto tiempo que no hago más que [illegible]!~~
¡Hace tanto tiempo que soy ~~hombre~~ nada más que un moribundo!
Moribundo eterno soy que razona y que delira.
~~Lúcido en mi demencia~~
~~Voy y vengo en un péndulo frenético de la razón al delirio~~
~~¡Qué agonía tan larga...!~~
~~¡Todo es una agonía!~~

¡Y qué grande es mi lecho de muerte!
Este cuarto es mi lecho de muerte...
el mundo entero es mi lecho de muerte...
Todo es un gran lecho de muerte...
Un suspiro alado y profundo que se eleva y que se
hunde y no se acaba nunca

¿En qué esquina,
~~en qué [illegible]~~, en qué tumba
~~en qué [illegible]~~, en qué lecho
en qué ala del viento
en qué segundo se me irá la luz para siempre?
¿O la vida es este parpadeo sin tregua entre las
tinieblas y el relámpago.
~~¡Oh este balanceo movido por el viento entre el [illegible]~~
~~y la fe...!~~

*Primera página manuscrita del poema «Moribundo... eternamente moribundo», de León Felipe, publicado en México y España en 1959.*

# León Felipe, la máscara y el rostro

León Felipe y su obra poética me han mantenido, a lo largo de muchos años, en estado de desconcierto. Nunca me resultó fácil acercarme a su poesía. Mucho más sencillo fue el acercamiento a su persona cordial, fuerte, generosa, siempre dispuesta a dar, totalmente entregada a escuchar.

Desconcertado por mucho tiempo, la llegada a las playas de su mundo poético no se dio hasta que me alcanzó esto que los optimistas llaman, suavizando las realidades, el estado de madurez. Antes, mi amor por la poesía perfecta, por las armonías de la lengua, por la corrección estilística y por las costumbres literarias al uso, me impidieron acercarme, con los ojos totalmente limpios, a la poesía urgente, rabiosa, aparentemente desaliñada, original, sentenciosa, justiciera, amorosa a su modo, llena de espíritu solidario, inclasificable, dura, áspera, de ese hermoso viejo que asistía a las tertulias de los cafés de refugiados, recorría los escenarios de la ciudad de México, y procuraba evitar las pompas y las falacias de la vida académica.

En la persona y en la poesía de León Felipe había un elemento que causaba la perplejidad de los cultivadores de la llamada poesía pura. Resulta difícil definir este componente de una personalidad compleja y, a veces, contradictoria. Por simples razones de método usaré, para definirla, la palabra «histrionismo», que en nuestro medio tiene connotaciones preocupantes y, con frecuencia, es manejada por el terrorífico lenguaje de los psicólogos y los psiquiatras, señores del diván interminable y de las píldoras de colores. La «Teoría de la máscara» de William Butler Yeats podrá ayudarme a estudiar este aspecto de la vida y de la obra de León Felipe que, de acuerdo con lo pensado por Yeats, se acercaba a la realidad, a los otros, al mundo del intraespejo de Lewis Carroll, habitado por fantasmas, por las imágenes reflejadas en la convexidad del esperpento valleinclanesco, con una actitud teatral absolutamente genuina. Por esta razón la palabra «histrionismo» no puede ni debe tener, en este caso, un contenido peyorativo. Es, tan sólo, un rasgo de carácter, una forma de captar la realidad, una manera natural y espontánea de relacionarse con una otredad que, en última instancia, se funde con el propio yo tomando los caminos de la solidaridad, la compasión y la más abierta y entregada de las efusiones.

*«En el mapa de mi sangre, España limita todavía:*
*por el oriente con la pasión,*
*al norte, con el orgullo,*
*al oeste, con el lago de los estoicos*
*y al sur, con unas ganas inmensas de dormir.*
*Geográficamente, sin embargo, ya no cae en la misma latitud.*
*Ahora:*

*mi patria está donde se encuentre aquel*
*pájaro luminoso que vivió hace ya*
*tiempo en mi heredad.*
*Cuando yo nací ya no le oí cantar en mi huerto.*
*Y me fui en su busca, solo y callado por el mundo.*
*Donde vuelva a encontrarlo encontraré mi patria, por allí estará Dios.*
*Un día creí que este pájaro había vuelto a*
*España y me entré por mi huerto nativo otra vez.*
*Allí estaba en verdad, pero voló de nuevo*
*y me quedé solo otra vez y callado en el mundo,*
*mirando a todas partes y afilando mi oído.*
*Luego empecé a gritar... a cantar.*
*Y mi grito y mi verso no han sido más que una llamada otra vez,*
*otra vez un señuelo para dar con esta ave huidiza*
*que me ha de decir dónde he de plantar*
*la primera piedra de mi patria perdida.»*

Grito y canto. El grito del profeta que anuncia calamidades, que llama la atención a su pueblo sobre la presencia de un mal que él percibe aguda y dolorosamente y que los demás apenas alcanzan a distinguir entre las brumas de un desasosiego inexplicable. Los trenos y lamentaciones que recorren los caminos bíblicos exigiendo oídos atentos, espectadores. El profeta es, para la turba uniforme, un ser histriónico, sus gesticulaciones no siempre son interpretadas con justicia. Frecuentemente se piensa que son producto de un estado anormal de agitación. Es entonces cuando la turba, conmocionada por los gritos, tira piedras y grita con mayor fuerza insultos y agravios con el solo fin de acallar la voz de la clarividencia. La Biblia y Whitman se agitan detrás de esa poesía gritada para que se abran los oídos sordos, para que vean los ojos velados por las legañas de lo cotidiano, por las lágrimas:

*«Un día que está escrito en el calendario de las grandes ignominias,*
*España, antes de morir, habló de esta manera:*
*Mercaderes:*
*Yo, España, ya no soy nadie aquí.*
*En este mundo vuestro, yo no soy nadie. Ya lo sé.*
*Entre vosotros, aquí en nuestro mercado, ya no soy nadie ya.*
*Un día me robasteis el airón*
*y ahora me habéis escondido la espada.»*

Los tiempos en que el Profeta gritaba (Pound lo hacía a su manera), eran tiempos de sangre, de traición, de negación de lo humano. La poesía de ese profeta era urgente, no admitía pulimentos, no tenía tiempo para los afeites y los adornos, incurría en repeticiones, ensayaba ritmos rápidos y hasta machacones, no se detenía ante las lágrimas, se entrecortaba para reflejar el sollozo, martilleaba en los oídos e intentaba, por el camino de las lágrimas, abrirse paso hasta la misma fuente de la sangre. Era

teatral, en suma. Su gesticulación natural exigía un escenario. Su autor era un actor; en la vida y en la escena, su forma se adecuaba a las necesidades de la comunicación con un público numeroso, abigarrado, heterogéneo.

Por todas estas razones es difícil, para algunos poetas encerrados en su creación, el enfrentamiento con el río de la poesía de León Felipe, río que arrastra espumas, piedras, ramajes muertos, guirnaldas formadas por la corriente, y algunos materiales que para nada sirven. En fin, los ríos son así. Hay que aceptar sus vueltas y revueltas. Sus corrientes arrastran variadísimos materiales, a lo largo de sus cursos cambian sin parar y, ¡ay, viejo Heráclito!, siempre son los mismos.

«*Estrellas,*
*vosotras sois la luz,*
*la tierra una cueva tenebrosa*
*sin linterna... y yo tan sólo sangre,*
*sangre,*
*sangre...*
*España no tiene otra moneda:*
*¡Toda la sangre de España*
*por una gota de luz!*»

En las vidas y en las poesías teatrales llega el momento del monólogo lento, reflexivo. Ese que se dice en voz baja y no por ello deja de dirigirse a la atención del espectador. El actor sabe que es necesario quedarse solo en el escenario, está consciente de la presencia del público, pero su intuición histriónica le indica que para que escuchen los otros es necesario hablarse a sí mismo. Esta intimidad en público es una de las más terribles y atractivas paradojas del animal teatral.

El profeta también baja la voz y obliga a los espectadores a afilar la atención, a adelantar la cabeza para no perder palabra:

«*Ya se ha acostado toda la familia,*
*faltas tú solamente,*
*¿Qué haces ahí de pie como un fantasma?*
*—Voy. ¿En dónde está mi lecho?*
*—Por aquí, sígueme, por aquí.*
*Puertas que se cierran al cruzarlas,*
*luces que se extinguen,*
*escaleras profundas,*
*pasillos subterráneos,*
*criptas, nichos... 11... 4... 176...*»

El actor y el profeta, ya dueños de la atención más sobrecogida, gritan de nuevo y su monólogo se convierte en un gran coro. Por eso Whitman, hermano de todo y de todos, se celebraba y cantaba a sí mismo. La primera persona desaparecía fundiéndose en esa vertiginosa idea de la totalidad. León Felipe, en su poema

*Nacimiento,* logra, buscando la luz, apelando al sol de todas las culturas y las religiones primitivas, unir la voz de su monólogo a la memoria de todos:

> «*Fue el día más glorioso de tus primeras bodas... ¡Acuérdate!*
> —*No me acuerdo. ¿Y cuándo ha sido esto?*
> —*¡Oh, condición del hombre sin memoria, sin ojos y sin sueños!*
> *Fue, será... ¡Está siendo...!*
> *Es el eterno nacimiento.*»

A través del llanto este poeta de los testamentos, busca la luz, aquello que todas las religiones y algunos pensamientos políticos, cargados de utopía, llaman «la redención». En esta tarea urgente, las metáforas se desprenden de sus galas excesivas y las palabras se afilan para encontrar su esencialidad mayor. Es aquí cuando algunos poetas y críticos dicen bastante y se niegan a seguir escuchando ese grito que no cesa, ese viento que dura días y días y nos obliga a cubrirnos los oídos con las manos crispadas y a cerrar los ojos en busca del consuelo extraño que, a veces, nos dan la oscuridad y el silencio. Todos los niños, supongo, encuentran un poco de calma en las noches agitadas y llenas de presencias inquietantes, ocultándose bajo las sábanas y cerrando los ojos. Así, lo único que puede sobresaltarlos es el latido de su propio corazón, la música mortal que suena en los cuentos de Poe y de Graham Greene.

Por la poesía de León, antes de que su viejo violín se rompiera, circulaban los bufones profundos, Falstaff, el niño de Vallecas, los enanitos con cara de mono, sabios y burlones, que siempre decían la verdad; caminaba el Rey Lear por el páramo de su anciana soledad y los Macbeth veían el desplegar de las alas del sueño asesinado. Shakespeare, el que más ha comprendido la sustancia de lo humano, daba a León temas y atmósferas que adquirían vida en los paisajes trágicos de su España nativa: La Mancha recorrida por el «señor de los tristes», por el caballero del corazón sin medida; Pastrana visitada por los mendigos; la imaginería lúdica y poética de pícaros, pobres, hidalgos sin blanca, nobles esperpénticos con las barbas generosas de ese profeta sonriente que fue don Ramón María del Valle Inclán. Esta carga cultural y, sobre todo, vivencial, iba sentada sobre los hombros del poeta teatral, fiel a la máscara de su rostro más auténtico.

Una sociedad que ha hecho de la mesura el comedimiento y, sobre todo, la aceptación incondicional de las pautas de conducta establecida por la ideología dominante, virtudes centrales, usa siempre en sentido peyorativo la palabra «teatral». El cómico pagaba su popularidad con el precio de una especie de marginación. Esta curiosa paradoja lo colocaba por encima del conglomerado social y, al mismo tiempo, lo ubicaba en uno de los puntos más bajos de la llamada escala de la sociedad. La conducta teatral, por tanto, ha sido considerada como falsa y antinatural. La sociedad, temerosa de que el histrión le comunique la verdad, se apresura a calificarlo de excéntrico y poco serio. De esta manera, defiende sus inamovibles hábitos, sus abominaciones convertidas en rasgos característicos de la normalidad. «Qué le vamos a hacer, así son las cosas» es el principio de esa filosofía trivial enunciada por medio de los lugares comunes de la gramática parda.

León Felipe, histrión y poeta, se enfrentó a esa terrible normalidad y supo apuntar con el dedo a los violentos, a los injustos, a los crueles:

*«Ahora que la justicia*
*tiene menos*
*infinitamente menos*
*categoría que el estiércol...»*

Su tiempo exigía hablar, gritar, llorar, llamar la atención, olvidar la mesura, desgañitar el poema, desgarrarlo para que diera testimonio. Un asco invencible, una indignación encendida por la solidaridad, urgía al poeta, lo obligaba a buscar los sonidos más altos, a correr los peligros que acechaban al que canta en tono mayor:

*«De aquí no se va nadie. Nadie.*
*Ni el místico ni el suicida.*
*Y es inútil, inútil toda huída*
*(ni por bajo ni por arriba).*
*Se vuelve siempre. Siempre, hasta que un día,*
*un buen día, el Yelmo de Mambrino —halo ya, no yelmo ni bacía—*
*se acomode a las sienes de Sancho y a las tuyas y a las mías*
*como pintiparado, como hecho a la medida.*
*Entonces nos iremos todos por las bambalinas:*
*tú*
*y*
*yo*
*y Sancho,*
*y el niño de Vallecas*
*y el místico*
*y el suicida.»*

La salida es por las bambalinas. Esto nos indica que vamos llegando a los terrenos de Calderón de la Barca y su «Gran Teatro del Mundo». Tal vez, en este momento, la idea de la teatralidad, usada a lo largo de este discurso como hipótesis de trabajo, adquiera un sentido más profundo y una precisión mayor al superar las limitaciones del lenguaje cotidiano que se nutre de los juegos soporíferos de la ideología.

La voz del actor —ese fue el papel que le tocó en el reparto hecho por el autor— se unía a la del profeta y daba una mayor fuerza a las palabras. El poeta bebía en las fuentes de la Biblia, en la vieja y viva tradición de los laberintos de fortuna, los carros de la farsa, la liturgia cristiana, las capillas abiertas y los carros alegóricos del auto sacramental. Al ver que todo se trastornaba, que los llamados «valores espirituales» no eran más que servidores de los poderes absolutistas y que ya nada era sagrado para el hombre necesitado de espacios de pureza, de lugares sacros alejados de la contaminación, volvió los ojos al pasado remoto y anheló el retorno a los tiempos del cristianismo primitivo, el de la hermandad entre los hombres ligados por el culto

sencillo, tan real y mágico al mismo tiempo como el pesebre y la estrella que guiaba a los reyes de la ofrenda. Aquí el profeta tiembla y señala el camino del infierno. Sus personajes cabalgan animales monstruosos y se columpian en las columnas y cortinajes del carro alegórico. El Bosco, Calderón de la Barca, las danzas de la muerte de la Edad Media y algunos elementos de la imaginería del nuevo infierno, laten detrás de esta aguafuerte goyesca y esperpéntica. Al bufón se le llamaba loco (el «fool» de la tradición inglesa) o tonto y, amparado por este extraño salvoconducto, pasaba todas las aduanas y enunciaba todas las verdades. León Felipe juega con estos conceptos y une las tradiciones anglosajonas y españolas en el centro del escenario:

> «El rey Lear es un gran loco inglés. Inglés, en verdad. Pero si nosotros no somos ingleses augustos para comprenderle, somos, en cambio, locos egregios y podemos seguirle y empujarle hasta un lugar que conocemos muy bien, donde la locura se equilibra y diviniza.»

Hablaba León de ese lugar de La Mancha que Cervantes no quería recordar.

> «Nuestra Biblia es el sencillo itinerario de un loco vagabundo y genial... De locura sabemos más que nadie...»

El bufón, el profeta, el poeta, son personajes de este escenario en el que la locura desgarra sus ropas y se muestra desnuda y espantosamente casta. León Felipe aseguraba que, al igual que Cervantes y Galdós, sus personajes eran más fuertes que él y, en un acto de pura libertad, se apoderaban de la escena, para señalar al autor, en un tono pirandelliano, el desarrollo de la trama. En este juego, los límites entre la locura y la cordura son imprecisos. Se está en el reino del delirio místico, los derviches giran incansablemente, las religiones orientales se cierran en sí mismas y sólo el poeta, sólo el bufón, sólo el profeta pueden describir los contenidos de la ceremonia.

León Felipe hizo una serie de observaciones que, reunidas, constituyen el meollo de su poética. En torno a la idea del «poeta prometeico» elaboró su programa para la poesía:

> «El poeta no es aquel que juega habilidosamente con las pequeñas metáforas verbales, sino aquel a quien su genio prometeico despierto lo lleva a originar las grandes metáforas sociales, humanas, históricas, siderales...»

Es curioso que yo esté tratando este tema. Mi idea de la poesía está diametralmente alejada de lo expuesto por León Felipe. Tal vez este desacuerdo, esta condición de antípoda, me capacite para entender y respetar aquello que no comparto, pero admiro y comprendo. Otro es mi tiempo y otras mis circunstancias personales. Espero que el distanciamiento haga más sólido mi entusiasmo por una obra tan admirable a pesar de que no coincida con sus ideas estéticas.

Sigamos con la poética de León Felipe:

> «Antes denuncia nuestras miserias al poeta que el moralista.»

Su preocupación social lo obliga a elevar la idea de lo prometeico:

«El poeta prometeico no es un orador de mitin. Y no es urgente, no es necesario todavía extenderle un carné. Nadie debe decir: este poeta es marxista, porque entonces la poesía perdería elevación. El poeta prometeico está con vosotros, ¿qué más queréis? Vuestra pequeña revolución económica y social de hoy cae, se defiende y se prolonga bajo la curva infinita de su vuelo...»

León se hermana con Pound, Whitman, Neruda, Maiakovsky, Drumond de Andrade, participa solidariamente en un proceso revolucionario, lucha con sus armas sin esperar nada a cambio. Su obsesión es el encuentro de la luz, de la armonía en la relación, de la hermandad. Para lograr sus propósitos se convierte en el payaso de las bofetadas, el blasfemo, el violinista roto. Se desgañita, denuncia, clama en el desierto, amenaza, se desespera y pugna por encontrar otra voz que responda a la suya. Todo debe cumplirse en el diálogo. La voz debe encontrar la respuesta en otra voz. Más tarde, se llegará al coro, ambición de todos los profetas que en el mundo han sido.

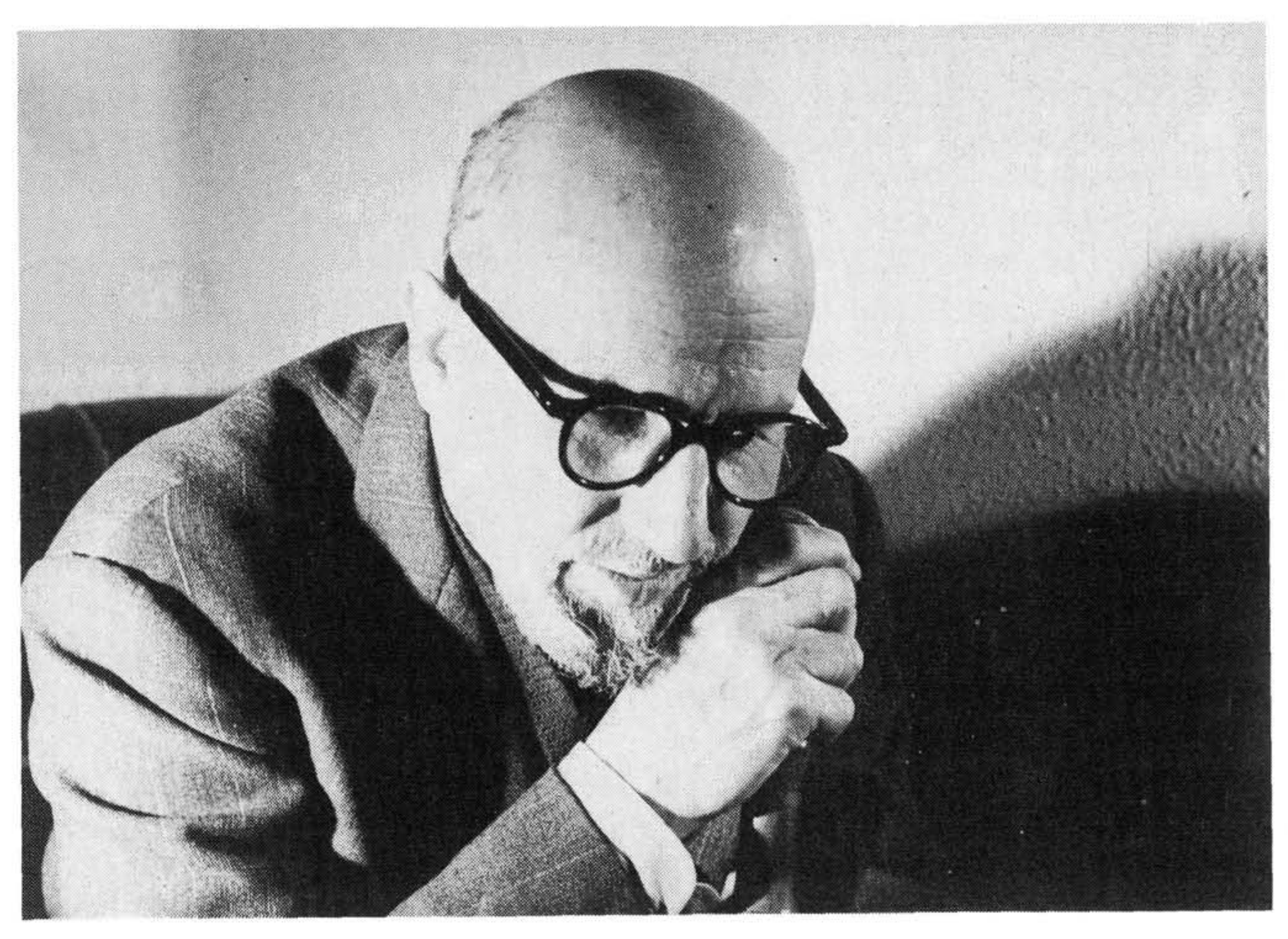
Sin embargo, hay un momento en la vida y en la obra de León Felipe en el cual le resulta imposible mantener su estremecedor, sincero, genuino tono mayor. El profeta se detiene y refugia sus dudas con el tono del autosarcasmo. Esta es la única vez en que utiliza, hasta sus últimas consecuencias, el autoescarnio, no sólo para suspender los juicios, sino, también, para cuestionar las razones de su quehacer:

*«Yo no soy nadie.*
*Un hombre con un grito de estopa en la garganta*
*y una gota de asfalto en la retina;*
*un ciego que no sabe cantar,*
*un vagabundo sin oficio y sin gremio,*
*una mezcla extraña de viento y de sonámbulo*
*un profeta irrisible que no acierta jamás.*
*Reíos de mi.*
*Reíos todos de mí con el viento.*
*Reíos, españoles... reíos.»*

Aquí el poeta habla de su estado (conviene que todos, de la mano de Quevedo, nos detengamos, de cuando en cuando, a «contemplar nuestro estado») y pide que en esta tarea lo acompañe la risa de los demás. Se considera «una torpe réplica, el doble de un poeta grotesco, del gran clown de la Biblia, del profeta que no acierta jamás...» En este momento, sabe burlarse de su estado. Se siente un William Blake contrahecho, un Goya sin fuerza, un profeta vejado, una mala réplica de Shakespeare y pide risa, no compasión. Nunca compasión. Pero el también se ríe. Nunca como ahora León había sido tan juglar (su poesía es, como afirma Rius, «fundamentalmente oral»), tan bufón. Es el payaso de Andreiev, el que recibe las bofetadas, el que provoca risa y sabe reírse de sí mismo, el que burla y es burlado.

«¡Qué alegría ver que a mi también el viento me regala una calabaza mordida por un gusano implacable, como símbolo de mi vanidad!»

Creo que ahora estarán de acuerdo conmigo; León fue un poeta desconcertante.



*León Felipe, en México, el final de su vida.*

Hoy por hoy, el desconcierto va cediendo el campo a la admiración, al afecto que produce ese ser humano, demasiado humano...

Quisiera, por último, caminar un poco por el espíritu fraternal de León Felipe. Le estoy viendo en la tertulia del café: la boina, el traje negro, los gruesos zapatones, el bastón nudoso, la capa cuidadosamente descuidada, el noble rostro, las gafas penetrantes, las manos, centro de su sensibilidad, medios insignes para subrayar y hacer cordial la comunicación. El habla fácil y el oído atento. Lo veo en todos los teatros de México, recorriendo camerinos, paseando pensativo por los escenarios después de la función. Y ahora lo veo sentado en un prado del bosque de Chapultepec, frente a la Casa del Lago. Su estatua es visitada por pájaros y niños que se le sientan en el regazo y le jalan las barbas de bronce. Los domingos por la tarde, su estatua queda llena de hilos de algodón azucarado, de miguitas y envolturas de caramelos. A su lado, crece el olivo zamorano que plantamos en 1972. Ya le da una sombra verde pálida, sutil, suavizada por el aire finísimo del bosque sitiado por los automóviles.

Amaba a sus amigos y, a veces, así lo demostró en algunos poemas:

*«José Moreno Villa, querido amigo,*
*te debo una elegía...»*

Quiero terminar hablando de su exilio y de su visión de una España lejana y siempre presente:

*«Que ya no quiero más que esto:*
*Volver a las primeras sombras de mi cueva materna,*
*al pozo profundo de mi huerto familiar*
*cuyas aguas antiguas tienen las mismas sustancias que mi sangre...»*

A León le preocupaba el regreso. Sin embargo, debo decir que fue un refugiado ejemplar. Como pasó la vida de viaje en viaje, hacía suyos los lugares por los que pasaba. Nunca estuvo solo. Lo acompañaba el que había sido y se le mezclaban en la memoria los paisajes de Zamora, Santander, Pastrana, Salamanca, Madrid, Panamá, Guinea, México, América, Europa, Africa. Fue un ciudadano del mundo que llevaba dentro la almendra de la infancia. Siempre persiguió los ojos con los que vio por primera vez la luz del mundo, los oídos con los que escuchó el sonido del primer viento entre los chopos, la lengua con la que probó el sabor de los primeros dulces.

Su visión de España, a pesar de las lágrimas que la velaban, fue lúcida y, con frecuencia, tenía la precisión de un programa bien meditado, soñado en las noches del éxodo.

No tenía una casa solariega, ni una capa ni una espada, ni el retrato de un abuelo que ganara una batalla, pero este español desgañitado y tímido, desorbitado e íntimo, dejó el testimonio de su voz y ésta es una herencia óptima. En ella bailan los seres indefinibles de El Bosco, los caprichos de Goya, las visiones de Blake, los mendigos, pícaros, bufones, locos, hidalgos, pobretones, sabios burlones, santos, quijotes, sanchos, reyes y pillos shakesperianos. Todos, todo lo que es nuestro patrimonio de risa y llanto. León, con ellos, sale del escenario, lleva de la mano a su niño de Vallecas, sale a la calle y su ronda se prolonga por las noches y los días de esta tierra, nuestra única y maltratada herencia.

HUGO GUTIÉRREZ VEGA
*3770 - 39th. Street, N. W.*
*WASHINGTON, D. C. 20009.*
*USA.*

# León Felipe ante la crítica

En diciembre de 1968, publicaba Guillermo de Torre un artículo, «Interpretaciones de León Felipe» [1], donde pasaba revista a los comentarios críticos que se habían producido hasta ese momento sobre la obra del poeta, en fechas próximas. Señalaba dos de sus propios escritos, uno en el libro *Las aventuras y el orden,* y otro, biográfico, en *Antología rota,* de donde pasaría, ampliado, a las *Obras Completas* de León Felipe. Añadía el artículo de Concha Zardoya «León Felipe y sus símbolos parabólicos» en *Poesía española del 98 y del 27* (Madrid: Gredos, 1968) y el libro de Margarita Murillo, *León Felipe, sentido religioso de su poesía* (México: Grijalbo, 1968).

Si miramos estos años transcurridos desde esa fecha, encontraremos importantes novedades en el panorama crítico sobre León Felipe, pero todavía insuficientes para dilucidar muchos importantes momentos de su vida y aspectos de su obra. Como recuerdo y homenaje al poeta, estas páginas van a tratar de establecer un balance —provisional y necesariamente incompleto— de los escritos actuales sobre él, mostrando, a la par, alguna dirección hacia lo que nos queda por hacer y aclarar.

Se preguntaba Guillermo de Torre, en el artículo citado, si todas las exégesis sobre León Felipe y las glosas con que él las presentaba, no serían, en definitiva, inútiles, porque «León Felipe es un poeta que se glosa y parafrasea a sí mismo, aquél donde coinciden la poesía y la autocrítica y donde se identifican poesía y destino». Después animaba a los poetas a seguir la dimensión épica como camino necesario y, quizá, unico. La poesía posterior no ha querido seguir esa insinuación de Guillermo de Torre y la crítica tampoco acepta enmudecer. Porque León Felipe es un poeta mucho más complejo, intenso y vigente de lo que pueda parecer y tarea de la crítica será ir desvelando esos rasgos, sus orígenes y las relaciones que mantienen entre sí. En definitiva, las glosas no son superfluas, sino necesarias.

## I. Bibliografías de León Felipe

Tal vez a dos personas debamos los más importantes trabajos inaugurales sobre nuestro poeta. Son Electa Arenal de Rodríguez y Luis Ríus. La primera por su bibliografía y su interesante tesis. Por la biografía, que también fue tesis, el segundo. Volveremos luego sobre esos escritos.

La bibliografía de Electa Arenal fue publicada dos veces en el mismo año. En las *Obras Completas* de León Felipe (Buenos Aires: Losada, 1963, págs. 1039-1053) y en la revista *Cuadernos Americanos,* XXXI, 6 (1963), págs. 274-291. Recoge un gran número de artículos periodísticos, muchos de ellos de difícil localización. Vuelve

[1] *Insula,* 265 (diciembre de 1968), págs 1 y 10.

sobre este repertorio y lo completa, corrigiéndolo, a la vez, en la tesis doctoral que comentamos en el apartado V.2.

He intentado continuar parcialmente su trabajo, poniéndolo al día, con mi artículo «Aportaciones recientes para una bibliografía sobre León Felipe» (1965-1980) en *Anuario de Letras,* XXI (1983), págs. 297-317. Y casi simultáneamente ha aparecido otro interesante repertorio, de voluntad totalizadora, «León Felipe», en el volumen colectivo que publica José Simón Díaz, *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos* (Madrid: CSIC, 1983), págs. 143-160. Su autora es Anne-Marie Couland-Maganuco.

De este modo, considero que hay un buen fundamento bibliográfico para inciar y proseguir cualquier estudio sobre León Felipe, aunque muchos de los títulos recogidos y reseñados sean artículos de prensa breves, a veces generales. Pero no hay que comenzar ya esta tarea por el principio, sino en todo caso, completarla con nuevas aportaciones y con las correcciones necesarias. Doy por supuesto que en estos repertorios está la información más completa de que disponemos y paso a comentar solamente algunos artículos o libros significativos.

## II. Ediciones y antologías

El volumen más amplio y manejable de las obras de León Felipe ha sido el titulado *Obras Completas,* publicado por la editorial Losada en 1963. Debe de ser ya un libro comercialmente inasequible. Sin embargo, ser la colección de textos más amplia y útil y tener la interesante introducción de Guillermo de Torre no le exime de algunas deficiencias que, a mi juicio, son: no recoge toda la producción del poeta hasta el momento de su publicación; suprime a veces poemas o altera el orden de aparición sin explicaciones; no señala los diversos estadios redaccionales de poemas y aún de libros enteros; tiene algunas erratas y cambios en la distribución de los versos, que no sabemos si son así por voluntad del autor o por accidente de la imprenta.

Más tarde, hacia 1967 y 1968, la Colección Málaga de poesía inició en México la publicación de los libros de León Felipe en volúmenes de tamaño reducido y con breves pero interesantes prólogos. Este empeño lo recogió, en cuanto a formato y distribución, Alejandro Finisterre, con la Colección León Felipe, de la que tenía 36 volúmenes anunciados. A. Finisterre ha hecho, además, las ediciones de las obras posteriores a 1963: *¡Oh, este viejo y roto violín!, Rocinante, Israel, ¡El barro, el barro!,* etc., incluyendo la *Carta a mi hermana Salud,* que es anterior.

Actualmente, un empeño casi idéntico ha hecho que los mismos volúmenes vuelvan a aparecer en la colección de poesía Visor de Madrid, con dos novedades: el poema *El Gran Responsable* (1940) del que no existían ediciones asequibles que yo haya conocido, y una recopilación de últimos poemas (ya publicados) bajo el título *Puesto ya el pie en el estribo,* que el editor ha tomado de una dedicatoria del poeta, tal como muestra la reproducción de la página autógrafa en el libro.

Pienso que esta última edición en volúmenes sueltos ha sido un importante servicio para el conocimiento y difusión de la poesía de León Felipe en España. Tenemos su poesía en una edición pulcra, ordenada y manejable. Sin embargo,

echamos de menos la edición más completa y rigurosa que será, necesariamente, resultado de una larga e importante tarea, a partir de la situación actual, resumida en los siguientes puntos:

1. Nos falta, prácticamente, toda la prosa de León Felipe. La que aparece en las *Obras Completas* es importante, pero era escasa cuando se publicó y en los últimos años han aparecido más escritos antiguos no conocidos.

2. Respecto del teatro, todavía permanece inédita una versión (a mi juicio muy hermosa) de la obra de Christopher Fry, *Que no quemen a la dama.* León Felipe llegó a conseguir su representación en México, pero un desafortunado malentendido hizo que el escritor irlandés retirara su permiso y, desde entonces, la traducción permanece guardada. Seguramente hay también fragmentos y borradores rechazados de las otras versiones.

3. La poesía presenta los problemas de edición más graves. Algunos libros no ofrecerán demasiadas sorpresas *(Versos y oraciones, El Ciervo, ¡Oh, este viejo y roto violín!)* Pero todavía hay una versión grabada de «La Gran Aventura», anterior a la impresa en el libro y con notables variantes. En otros libros, los problemas son muchos, bien por cambios, bien por supresiones y, casi siempre, por inclusión repetida de textos. Habrá que considerar los publicados primeramente en las revistas y varios que, sin ser inéditos, los podemos considerar olvidados y casi perdidos.

Por otra parte, contamos con algunas antologías. La más amplia es la de Gerardo Diego, publicada por la editorial Espasa-Calpe en formato de lujo (1975) y luego en rústica (Selecciones Austral, 1977). La más clásica, que queda hoy incompleta para un conocimiento actualizado del poeta, pero que tiene textos originales, es la *Antología rota,* añadida ahora en la *Nueva Antología rota.* Alianza Editorial publicó dos breves volúmenes antológicos de prosa y de verso, con selección de A. Finisterre (Madrid, 1981) (El libro de Bolsillo, 831 y 837, respectivamente). Más recientemente ha aparecido otra Antología en México (Ceestem-Ed. Nueva Imagen, 1983. Col. Cuadernos Americanos, 3), titulada *El Bardo Peregrino* y prologada por E. Arenal.

Está a punto de aparecer, publicada en Zamora, la selección antológica que ha preparado L. García Lorenzo para la conmemoración del centenario del nacimiento del poeta. La revista *Peña Labra* reprodujo en 1980 algunos autógrafos. Respecto de otras ediciones, acabaré con las que preparé para las editoriales Alhambra y Cátedra, anotadas y con estudio preliminar, de *Versos y oraciones de caminante (I y II),* con *Drop a Star* y *Ganarás la Luz,* en los años 1979 y 1982, respectivamente, porque tratan de ofrecer algunas precisiones en el camino hacia esa edición deseada, completa y crítica.

## III. La biografía

El primero que, según mis noticias, puntualizó datos importantes de la vida de León Felipe fue Guillermo de Torre. Desde 1968, el libro de Luis Ríus, *León Felipe, poeta de barro (Bibliografía)* (México: Col. Málaga) se ha convertido en la obra imprescindible. Lamentablemente, debe de estar agotada y sería muy útil una reedición que incorporara textos suyos posteriores, así como alguno de León Felipe a él dirigido.

Pero *Poeta de barro* es mucho más que una biografía. Hay un análisis continuo,

esclarecedor, humanísimo de la poesía de León Felipe, perfectamente integrado con la descripción, la palabra viva y el dato. Deja todavía zonas oscuras y muchos aspectos de la vida cotidiana en México sin explicar. Se trata de cuestiones anecdóticas que entonces no tenían mucho sentido, pero que ahora nos interesan.

Otros textos que completan datos y noticias sobre el poeta son los siguientes, distribuidos según etapas cronológicas:

1. Sobre la vida santanderina y madrileña, mencionemos los artículos de Domingo J. Samperio: «Paseos por Santander con León Felipe», *Indice,* 127 (1959), pág. 2; A. García Cantalapiedra, «Santander en la vida y en el recuerdo de León Felipe», *Peña Labra,* 13, 1974, con importantes datos, y Gerardo Diego en el «Prólogo» a la antología citada y en varios otros lugares: «León Felipe», *Cuadernos de Agora,* 67-70 (1962) y «Fechas de León Felipe», *Insula,* 265 (1968), pág. 1. Con motivo del centenario ha insistido en sus memorias con «La novela de una tienda», *ABC,* 11 de abril de 1984.

2. Sobre la actividad en la guerra civil creo que hemos reunido pocos datos, aunque sean tan interesantes como los que nos cuentan María Teresa León y Rafael Alberti en «León Felipe, ese violín joven», *Litoral,* 67-69 (1977), págs. 230-234 y en *La arboleda perdida* (Barcelona: Seix Barral, 1975). Tienen también valor los recuerdos de José Domingo: «León Felipe en Valencia, 1937», *Insula,* 265 (1968), págs. 7 y 12. Recientemente he conocido el libro de J. Toryho *No éramos tan malos,* donde dedica buen número de páginas a explicar sus conversaciones con León Felipe en la retaguardia de Barcelona. No me atrevo a pronunciarme sobre su valor.

3. De la vida de León en América existen testimonios fragmentarios, considerando todo lo que dice L. Ríus en su libro y en «Notas para un retrato de León Felipe» (número citado de *Insula,* págs. 6 y 12). Los recuerdos de A. Villatoro se refieren a un episodio del viaje por América meridional. Hay que añadir las menciones de Jesús Silva Herzog, Juan Larrea y otros amigos del poeta. Más recientemente ha aparecido el libro de Amelia Agostini de del Río, *León Felipe: el hombre y el poeta* (Madrid, 1980), con interesante y próxima información.

Nos falta esa visión de conjunto que, tomando el libro de Luis Ríus como soporte, complete la información sobre determinados momentos, los años en España entre 1912 y 1920, los años en los Estados Unidos (1923-1935) y, finalmente, nos ofrezca una imagen viva, cotidiana, de los treinta años (1938-1968) de su exilio en México.

Mi impresión repetida es que el poeta (y algunos de sus amigos) han interpretado la pura biografía a la luz de los versos y nos han ofrecido la experiencia de la vida, su íntimo sentimiento, cuando creían ofrecernos datos. De ahí, por ejemplo, estas palabras entrañables y patéticas de León Felipe que no se ajustan bien a los datos conocidos por otros medios:

> «Nunca fui un buen estudiante. Aprendí más en los patios que en las aulas. Parecía, pero no era, de esos universitarios turbulentos y bullangueros. No. No grité jamás en las «huelgas escolares», ni toqué la bandurria en ninguna estudiantina. Y no hice camarillas ni en los laboratorios ni en las bibliotecas. Empecé muy pronto a caminar solo. Mi oficio iba a ser ése: caminar... y dejé que me llamasen peregrino (...).
>
> Ni incivil ni extravagante era. Era un estudiante distraído, de esos que buscan y no

encuentran. Comprendo que fui un problema, un caso para todos los maestros. ¿Qué buscará este muchacho? Y yo no sabía nunca decir lo que buscaba. Un día dejaron de preguntarme. Es el momento más doloroso del hombre.»

(León Felipe: «Datos olvidados en mi biografía», *La Cultura en México*, 299 (1967), págs. 5-6.)

## IV. Interés actual por León Felipe

Posiblemente la celebración del centenario del nacimiento de León Felipe habrá atraído la atención de algunos lectores nuevos, aunque es un poeta que siempre tiene lectores. Y al margen de estas oscilaciones en el interés, que son también efecto de las circunstancias, se advierte un efectivo acercamiento de la crítica universitaria a la obra de León Felipe. Lamentablemente esa tarea no se ha visto correspondida todavía con una difusión editorial adecuada, ya que, si exceptuamos de nuevo el libro de Luis Ríus, no hay un estudio de conjunto asequible sobre el poeta, a pesar de ser varias las tesis ya realizadas. En su lugar, incluiré algunas menciones a estos trabajos.

Dentro de unos meses esperamos contar con un extenso volumen que recoja las actas del simposio que se celebró en enero de 1984 en la Facultad de Ciencias de la Información. Estimo que será de gran valor. En calidad de homenaje acaba de aparecer un volumen colectivo (sus autores: A. de Albornoz, L. de Luis, E. Miró y A. del Villar), titulado *El viejo, pobre poeta prodigio León Felipe* (Madrid: Los Libros de Fausto, 1984). Y se prepara un encuentro sobre el poeta en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, que cuenta en su programa con conferencias, comunicaciones y recitales.

## V. Artículos y estudios sobre la obra

### 1. *Religión y religiosidad*

El breve comentario de Guillermo de Torre al volumen de Margarita Murillo, *León Felipe: sentido religioso de su poesía* (México: Grijalbo, 1966; reed. Col. Málaga, 1968) nos exime de mayores precisiones. Estimo, además, que es ahora José A. Ascunce quien puede establecer un nuevo orden de hondura y rigor en este aspecto, tal como se mostrará en las actas a que acabo de hacer mención y en otros artículos de este centenario. Pero hay trabajos anteriores que forman la historia crítica de los motivos religiosos en León Felipe, tan atractivos porque están sembrados polémicamente por todos los libros del poeta.

Deseo comentar dos escritos, el de Alfonso Junco, «Religiosidad de León Felipe», *Abside*, XXXIII, 1969, págs. 30-35 y el de Williams Little, «Los motivos de Dios y la profecía en la poesía de León Felipe», *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*, 7, 2, 1979, págs. 87-104. Dejo con ello de lado otras muchas alusiones y referencias sobre el mismo tema, que ha interesado prácticamente a todos los críticos. Pero recordemos también el artículo del P. Félix García, «Bajo la cruz sencilla», publicado en *ABC*, 27 de septiembre de 1968, págs. 71 y 72.

A. Junco y W. Little abordan la religiosidad de León Felipe desde las dos

perspectivas distintas y características, biográfica el primero y crítica-temática el segundo. Little trata de mostrar cómo el problema de la relación del hombre con Dios es permanente y central en su obra, para lo cual la divide en dos etapas cronológicas (antes y después de la guerra) y en dos campos temáticos (el del hombre y el de Dios). Con sus mismas palabras: «en la sinfonía leónfilipiana alternan sólo dos movimientos antagónicos, el del llanto humano y el del enigma del "viento" divino» (pág. 88). El artículo muestra, finalmente, que tomar un «tema» de la obra de León Felipe es sólo elegir una perspectiva, pues en él se cuelgan todos los demás hasta aparecer arrastrados inevitablemente, dentro de la trabada síntesis de su mundo poético.

La nota breve de A. Junco tiene el interés de su anecdotario curioso y la limitación de propugnar una actitud religiosa, personal y confesional, el catolicismo del poeta, que éste desmintió explícitamente y que, en todo caso, pertenece al ámbito de la persona, pues su obra muestra una coincidencia más bien perpleja, cambiante y angustiada.

Este aspecto religioso aparece también mencionado en otros artículos y obras a que luego tendré que referirme. Aunque mejor tendría que decir que son excepción aquellos que no lo incluyen. Como complemento de esta sucinta referencia, quiero enviar al lector al articulo de Luis F. Villar Dégano (véase apartado V.4.) y a mi reciente ensayo: «León Felipe: un encendido gesto poético», *Razón y Fe*, 209, 1984, págs. 421-429.

2. *La ética y los contenidos humanísticos*

Es éste uno de los aspectos más abundantemente glosados por los articulistas y comentadores de la obra de León Felipe. Y no hay duda de que el poeta ofrece un importante mensaje de exigencia humana e, incluso, de coraje civil en su denuncia continua y en su apelación, mantenida hasta el fin, a la justicia o, mejor, a la Justicia, pues es un concepto de alcance universal, trascendental, acuñado desde *Versos y oraciones... II* y más complejamente desde *Drop a Star*, y ampliado sin cesar en sus aspectos sociales, históricos y metafísicos, hasta *Rocinante:*

*¿Y es un grito...*
*un relincho*
*tan sólo la Justicia?*
*Y... un lamento*
*y un alarido*
*y una blasfemia también es la Justicia.*
*¡Hay que aprender a relinchar!*

(*«¡Vamos a relinchar!»*)

Junto a la Justicia hay que situar, inmediatamente, la rebeldía. Creo que son las dos actitudes complementarias que se muestran en la composición de sus poemas y en la elección y adaptación de las obras dramáticas. Los dos componentes de una actitud trágica ante la existencia humana. Por ello me parece de extraordinario valor —y pienso que injustamente poco conocido— el trabajo de E. Arenal, presentado como

tesis en la universidad americana de Columbia, *Homo ethicus: Patterns and Processes in the Poetry of León Felipe* (1970). La autora resume su intento en estas palabras:

> «Al estudiar el *tema vital* de León Felipe, menciono sus componentes filosóficos y subrayo su carácter ético. Discuto el tema esencial y las relaciones de este tema con sus tonos de esperanza y desesperación...
>
> El primordial interés de León Felipe es el hombre: *homo ethicus*. Este es su *tema vital,* esencial. En él vierte sus preocupaciones personales sobre el bien y el mal, el ser y el no-ser, la sustancia y la esencia. León Felipe contempla la vida del hombre —su «gran aventura»— como una lucha para ganar niveles superiores en la evolución biológica y espiritual, para crear y ganar un mundo justo.» («Introducción»).

Aunque lo más interesante, a mi juicio, es el posterior desarrollo de este aspecto ético central en las partes II y III, al estudiar los «patterns» o modelos figurativos y los procesos dinámicos esenciales en la poesía de León Felipe. Son «patterns» las figuras geométricas (círculo, tangente, parábola), los encadenamientos y el péndulo. Los «procesos» son la génesis y la recreación, la muerte aparente, la ascensión. Caben aquí también y tienen parte importante, los aspectos formales desveladores también de esos procesos: repeticiones, vaivén de frases y de palabras, etc.

> «Llamo *patterns* a las ideas y sentimientos representados por medio de los diseños geométricos y mecánicos; llamo *procesos* a las ideas y sentimientos representados como transmutaciones físicas y metafísicas... Los *patterns* y *procesos...* son parte del complejo temático que cualifica su visión central.» (Págs. 59-60.)

Otros dos artículos que tienen aquí su lugar son los de Luis Rublúo y Julián Izquierdo Ortega, con estos títulos: «Tiempo e Historia en la voz de León Felipe», *Cuadernos Americanos,* 172, 1970, págs. 97-105 y «Notas sobre León Felipe y su idea de la muerte», *Cuadernos Americanos,* 173, 1970, págs. 151-157. El primero me parece una glosa de los términos enunciados en el título con conceptos poco claros y textos sin contexto. El segundo parte de los recuerdos referidos a las relaciones del autor con el poeta desde 1932; en su comentario insiste, por una parte, en la importancia de la muerte que León Felipe se plantea como pregunta central y observa el doble sentimiento con que se enfrenta a ella. Luego advierte que también la muerte aparece como compañera de camino y, finalmente, como un trasbordo unido a un fundamento de carácter religioso.

Muchos textos que se refieren críticamente a León Felipe tienen su principal punto de apoyo en aspectos de contenido: historia, ética, humanismo. Así, podemos recordar (de modo solamente indicativo): M. D. Arana, «Poesía y destino de León Felipe», *El Gallo Ilustrado,* 14 de abril de 1974, págs. 7-8; B. Carrión, «Poeta del Grito, de la Luz y del Viento», *Cuadernos Americanos,* 161, 1968, págs. 153-156. J. Cervera, «Conversaciones con León Felipe, poeta de barro y luz», *Indice,* 236, 1968, págs. 33-36; J. Gutiérrez Sesma, «La gran quijotada de León Felipe», *Nueva Estafeta,* 9-10, 1979, págs. 183-184; A. Sorel, «León Felipe: los caminos del último exiliado», *El Viejo Topo,* 28, 1979, págs. 60-61.

### 3. *Influencias y relaciones con otros poetas y escritores*

Entramos en un apartado que está reclamando una nueva y seria atención. La *extrañeza* y *originalidad* de León Felipe nos ha llevado a preferir sus relaciones literarias e, incluso, deudas. De algún modo, intenté aproximarme a la influencia juanramoniana sobre su primer libro y han sido notadas también sus referencias a A. Machado y Miguel de Unamuno. El artículo de M. Alvar que a continuación cito (precedido por otro de Leopoldo de Luis) es un comienzo para estudios más amplios. También está sin tocar la relación (dicha por el poeta en versos luegos omitidos) con Francis Jammes y Pérez de Ayala.

Dos influencias son bien conocidas y han suscitado algunos (todavía pocos) estudios. Me refiero a la de Walt Whitman y a la de F. Nietzsche. Sobre este último tenemos las páginas que le dedica G. Sobejano en su libro de conjunto *Nietzsche y España* (Madrid: Gredos, 1967, págs. 611-618). Acerca de la relación de León Felipe con la poesía de Walt Whitman mencionemos, como trabajos recientes, el de Manuel Alvar (en su apartado 4) titulado «León Felipe», dentro del volumen *Estudios y ensayos de literatura contemporánea* (Madrid: Gredos, 1971, págs. 343-381) y el de E. Palacios, «Walt Whitman y León Felipe. Notas sobre una deuda», *La ciudad de Dios,* 183, 3 (1975), págs. 445-468.

Con ello, sin embargo, quedan aún por atender otras posibles e importantes relaciones literarias, de las que dos no se deben pasar en silencio: T. S. Eliot y el surrealismo y, con éste, el conocimiento que León Felipe tenía de la teoría psicoanalítica freudiana. La poesía de León Felipe no es sólo ese tejido reiterado de temas e, incluso, de versos, que todos hemos visto y señalado. Hay, por su parte, recepción de la obra o de la teoría de otros poetas. Y se advierte este hecho en *Drop a Star* y en *Ganarás la Luz*. Entre esos influyentes autores está también Juan Larrea, que recibe ahora entre nosotros un casi inicial reconocimiento.

### 4. *Interpretaciones literarias*

Un aspecto que ha llamado la atención a diversos críticos ha sido el interés de León Felipe por definir su poética. Y en esto fue también primero Guillermo de Torre. Pero, volviendo a nuestro tiempo inmediato, del que aquí nos ocupamos, tenemos referencias múltiples que pueden centrarse en dos más destacables: la de Tomás Rivera, con su artículo «La teoría poética de León Felipe», *Cuadernos Americanos,* 180, 1 (1973), págs. 193-214, y la de Manuel García Martín, «Notas para una *poética* de León Felipe», *Studia Zamorensia,* I, 1980, págs. 173-182.

Tomás Rivera sigue la evolución del concepto de poesía en tres épocas, desde *Versos y oraciones de caminante* hasta *Ganarás la luz,* resaltando los conceptos que podríamos esperar: sistema luminoso de señales, llanto y grito, etc. El intento más completo está ahora en el artículo de García Martín, completado con su lección inaugural del curso académico 1983-1984 en el Colegio Universitario de Zamora. Advertimos de nuevo, como en el caso de la religión, que la poética va tan íntimamente trabada al poetizar mismo, forma, de tal modo parte del mismo discurso poético de León Felipe, que tratar de ella es equivalente de abordar toda la obra del

poeta, lo que entraña una necesidad y una dificultad: apenas podemos hacer estudios parciales que no impliquen una consideración general de la obra de León Felipe y, a la inversa, todos los estudios generales se articulan en una diversidad de estudios parciales, entre los que la poética es una constante necesaria.

Este tipo de estudio ha producido algunos trabajos notables, y debemos comenzar por recordar —en su calidad de adelantado— el ya antiguo de Luis F. Vivanco, lleno de sensibilidad, recogido en su libro *Introducción a la poesía española contemporánea,* segunda edición (Madrid: Guadarrama, 1971, dos volúmenes). Pero, tratando de otras publicaciones más próximas, recordemos las de Concha Zardoya en su versión definitiva: «León Felipe y sus símbolos parabólicos» en *Poesía española del siglo XX. (Estudios temáticos y estilísticos).* (Madrid: Gredos, 1974) Vol. II, págs. 35-105. Su prolongación será el artículo sobre *El Ciervo,* aparecido en *ABC,* 11 de febrero de 1979, titulado: «El testamento poético de León Felipe».

Un estudio, también parcial, aunque significativo, es el de Laura de Villavicencio (analista del estilo de *La Regenta),* «Estructura, ritmo e imaginería en *Ganarás la Luz* de León Felipe», *Cuadernos Americanos,* 183, 4 (1972) págs. 167-191. El título indica bastante claramente el intento de la autora, aunque su lectura nos descubre que no puede abarcar la complejidad suma del libro en cuestión. Merece un recuerdo especial, dentro del apartado de crítica a libros de León Felipe, Mauricio de la Selva, especialmente los que se refieren a *¡Oh, este viejo y roto violín!*

Sobre esta obra ha escrito también interesantes consideraciones Leopoldo de Luis. Pero no sólo sobre ella, ya que ha sido este poeta y crítico español el que, hasta el momento, ha realizado, dentro de España, una tarea más continua y entusiasta, tanto en sus reseñas críticas («Notas del viejo violín», «Quid y quicio de la poesía de León Felipe», «Israel», «Rocinante»...) como en sus artículos y comentarios, más abundantes con motivo del centenario que estamos celebrando. Y otros dos nombres (entre muchos, bien lo sé) no pueden faltar aquí. Son los de Emilio Miró y F. J. Díez de Revenga, autores, respectivamente de «León Felipe, entre el hacha y la luz», *Insula,* 265, 1968, págs. 11 y 14 (además de otras reseñas y un artículo en el libro colectivo mencionado en el apartado IV) y «León Felipe y la última imagen poética de la España peregrina», *Monteagudo,* 84, 1984, 52-54.

Manuel Durán publicó en 1968, en el número de *Insula* citado, «Reflexiones melancólicas sobre León Felipe» que luego recogió en el volumen *De Valle Inclán a León Felipe.* (México: A. Finisterre, ed., 1974). Es una muestra, en la misma clave, en la misma tonalidad emocional que las de Luis Ríus, de esa crítica cercana, de opinión literaria mezclada de conocimiento, pasión, amistad y recuerdos biográficos. La recuperación, no sólo de la obra, sino del contexto vital de los autores del exilio, encuentra en estos exiliados de la segunda generación (Ríus, Durán, Blanco Aguinaga, Segovia, Xirau...) una valiosa e imprescindible colaboración. Añadamos, como un nombre mayor del exilio, el de José Gaos, por su carta «A León Felipe», con motivo de la publicación de *¡Oh, este viejo y roto violín!,* publicada en *La Cultura en México* y reproducida en *Litoral,* 67-69 (1977), págs. 188-190.

En la actual crítica española, Luis F. Villar Dégano tiene un puesto significado, pues fue, tal vez, el primero en abordar el estudio de León Felipe en una tesis doctoral

(Universidad Complutense) y luego ha publicado «Areas temáticas en la obra de León Felipe» *Letras de Deusto,* XIII, 1983, págs. 31-50, artículo que deberá tener continuación. Las «áreas» que señala son: la naturaleza de la poesía, el ser de España, el problema de la existencia y la angustia de Dios. Parece que recorre los mismos enunciados que nosotros hemos ido tratando aquí y que, prácticamente, muestra cómo los diferentes aspectos de la obra poética (y dramática, habrá que añadir) de León Felipe se implican y entrelazan. Añade el autor esta determinación:

> «Son áreas que funcionan como pilares que sostienen todo el edificio poético del autor: su "yo" el Yo del Hombre. De ellos la existencia y Dios ocupan los dos polos de todo el sistema. La poesía es el camino para conocerse y expresarse; y España es el detonador de tantas experiencias acumuladas, de tantos sinsabores e interrogantes» (pág. 39).

## VI. Nuevas perspectivas

He insistido, en las páginas anteriores, en aspectos concretos, que merecen una atención más cuidadosa y un método de estudio riguroso: edición, biografía, influencias literarias, a los que podemos ahora añadir aspectos técnicos y formales del verso, lengua literaria, retórica, etc.

Los estudios más completos hasta ahora han comenzado a presentarnos la poesía de León Felipe bajo una luz crítica nueva y con interés totalizador. Ahí puedo incluir mi propia tesis (Universidad Complutense de Madrid) y la de José Angel Ascunce, que, con más de mil trescientas páginas, es una rigurosa revisión de la cosmovisión poética de León Felipe, desglosada finalmente, en tres aspectos: «cosmovisión individual, generacional y de época».

Se hace también precisa la consideración de aspectos específicos con nuevos métodos. Esto es una realidad ya en el estudio de María del Pilar Palomo sobre la «fusión bíblica» de León Felipe, donde, por vez primera, tenemos una perspectiva rigurosa para abordar este proceso tan importante de las relaciones del poeta con la Biblia.

Un campo casi totalmente descuidado hasta el presente ha sido la obra dramática, si no original tampoco carente de interés, de León Felipe, donde vierte en nuevas formas literarias sus mismas preocupaciones y cuyo estudio debe ayudarnos a entender mejor la dimensión integral del escritor, ya que si su poesía es perfectamente reconocible en los textos dramáticos, la tensión dramática y muchos de sus recursos aparecen continuamente en la poesía.

Entre lo poco que se ha hecho en España tenemos que anotar el comentario de L. García Lorenzo, «León Felipe: Dramaturgo y juglarón», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo,* 3, III, 1977, págs. 21-23. Un análisis formal de los personajes fue presentado por mí en el simposio aludido. Para otros juicios sobre este aspecto hay que acudir a las reseñas mexicanas de los estrenos y al artículo de E. Maxwell Díaz, «León Felipe, the poet as a playwright», *Romance Notes,* XIV, (1972), págs. 19-23. Y es ahora Francisco Ynduráin quien está ofreciendo un matizado y cuidadoso análisis de algunos aspectos de esta faceta dramática de León Felipe, mostrando no sólo el

interés literario del asunto, sino la sensibilidad y habilidad del autor para el lenguaje escénico.

Es de esperar que, desde este año del centenario, exista una atención y comprensión mayor hacia la proyección de la obra de León Felipe en la historia de la poesía española del siglo XX. Lo que va a quedar, desde luego, es un conjunto de textos, publicados como artículos o leídos en conferencias y coloquios que pueden ayudar a renovar algunos conceptos más bien anquilosados que se han fijado sobre la obra y la personalidad de León Felipe.

Son estos conceptos, también, los que, con cierta frecuencia, han asomado su rostro gastado en las publicaciones ocasionales del centenario, bien con la sonrisa entusiasta del adepto o con ceño de disgusto por la insistencia repentina en un poeta caducado y obsoleto. ¡Terrible error! León Felipe ha favorecido, no sé en qué grado y proporción por culpa suya, estos dos tipos de opiniones poco matizadas que coinciden, desde su oposición, en considerar su obra como un bloque, sin más análisis ni matices y aprecian en ella —sea para exaltaría o denostarla— su relación con la historia y su dimensión política. Creo que la historia de la literatura española tiene ante sí la tarea de encontrar el gesto, aún indeleble, que ha dejado la obra de León Felipe y despojarla de galas sobrepuestas por efecto de la censura y de la necesaria resistencia cultural en la que fue recibida y apreciada. Paralelamente, la crítica literaria tendrá que mostrarnos los mecanismos comunes y peculiares del lenguaje, verdaderamente poético, de León Felipe. Con ello podremos dar razón de aquel su deseo inicial, nunca declinado:

*Que hay un verso que es mío, sólo mío,*
*como es mía, sólo mía,*
*mi voz. Un verso que está en mí*
*y en mí siempre encuentra su medida;*
*un verso que en mí mismo*
*acorda su armonía*
*al ritmo de mi sangre,*
*al compás de mi vida,*
*y al vuelo de mi alma*
*en las horas santas de ambiciones místicas.*
*Quiero ganar mi verso, este verso,*
*lejos de todo ruido y granjería.*

(*Versos y oraciones... I,* «Prologuillos», V).

JOSÉ PAULINO
*Fermín Caballero, 44, 13 B*
*MADRID-34.*

# León Felipe y el teatro

## Entre la farándula y la botica

En el *Itinerario poético-vital de León Felipe* que Guillermo de Torre incluyó en la célebre *Antología rota* del poeta (Losada, Buenos Aires, 1957), se nos cuenta que desde muy pronto León Felipe mostró predilección por el teatro. Esta fue su pasión primera antes de encontrar la poesía. Así sabemos que ya a los dieciséis años León Felipe dirigía un teatro de estudiantes en Santander, a donde se había trasladado la familia, en 1893, a resultas de un ascenso en la profesión de notario que ejercía su padre. Aquel teatro estudiantil —según relata Guillermo de Torre por noticias del propio León Felipe— contaba con un repertorio formado por autores de la generación anterior —Tamayo y Baus, López de Ayala— frente a Echegaray o Galdós, que estaban vigentes por la época. Repertorio al margen, lo cierto es que esta noticia biográfica de León Felipe nos muestra su temprana inclinación y dedicación al teatro.

Tanto es así que, a la hora de escoger profesión, León Felipe se decidió por una que, en un curioso *Libro de las Carreras,* aparecía como la más corta: farmacéutico. Le hubiera dado lo mismo cualquier otra, con tal que pudiera estudiarla en Madrid. La capital era su objetivo. Ir a Madrid para estar cerca del mundo del arte, cerca de los escenarios. Y así lo hizo. Más que las aulas y el estudio, León Felipe frecuentó los teatros. En uno de ellos, el de la Zarzuela, un día recibiría la primera y profunda conmoción literaria —según el mismo confesó a Guillermo de Torre— al presenciar una representación. Se trataba de una obra que desconocía. Había descubierto *Hamlet.* De esa representación nació su constante devoción por Shakespeare.

Tras la muerte de su padre, y ya con la carrera concluida, León Felipe tuvo que cuidar de la familia. Se instaló como farmacéutico en Santander y, poco tiempo después, partió a Barcelona, donde se enroló como actor cumplidor de papeles secundarios en la compañía de Tallaví, uno de los mejores actores dramáticos del momento. Posteriormente trabajaría con actrices de primer orden, como Carmen Cobeña y María Gámez y, al cabo, se incorporó a una compañía de cómicos de la legua, trashumantes que faranduleaban por pueblos y ciudades de la península y Portugal al mando de Juan Espantaleón.

Después de dos años de vida errante recorriendo lugares diversos, la desastrosa situación económica producida por el abandono de la farmacia le obligó a volver y a hacer frente a un pleito con un usurero que le ocasionó tres años de cárcel. Según parece, estando en reclusión escribió sus primeros poemas y, poco a poco, la vocación recién descubierta fue relegando a la teatral. Por fin, en 1918 —tenía entonces León Felipe 34 años— en busca del tiempo y el sosiego precisos para entregarse a la poesía, decidió repartir la duración del año en dos partes. Durante los inviernos se establece

en Madrid. El resto lo ocupa como regente de farmacia en varios pueblos castellanos.

Luego, en 1920 vendría su amistad con Enrique Díaz Canedo, la puerta abierta de la revista *España*, su lectura en el Ateneo madrileño y la aparición de *Versos y oraciones de caminante*. Pero esa, siendo la misma, ya es otra historia.

## «Amo a Shakespeare como a Cervantes»

Hasta ahora hemos visto la relación que León Felipe mantuvo con el mundo del teatro. Sin embargo, es sólo una parte de esa relación, la más anecdótica si se quiere, la suma de ciertos rasgos de inquietud apasionada y juvenil en una biografía signada por la itinerancia. La relación más estrecha y profunda de León Felipe con el teatro se manifestará intensamente en los años de la década anterior a su muerte. Será a través de las paráfrasis de obras de Shakespeare donde León Felipe vuelque su antigua y mejor vocación teatral. Apuntábamos más arriba que fue asistiendo a la representación de *Hamlet* cuando León Felipe —por aquel entonces deficiente estudiante de Farmacia en Madrid— sintió su primer poderoso estremecimiento literario. De aquella especie de revelación, León Felipe se aplicó a la lectura del teatro de Shakespeare. Pero sólo sería en sus últimos años cuando el poeta decide abordar la traducción —y recreación— de obras shakesperianas. Y cuando lo hace, lo hace como poeta que se acerca a la tradición, a las historias de los clásicos para continuarlas fecundándolas, utilizando los temas no como pautas intocables, sino como «un punto de arranque..., la continuación de un viaje interrumpido, la prolongación de un vuelo cortado...», como él mismo escribió en la nota preliminar de su paráfrasis de *Macbeth*.

En esa misma nota preliminar, dice León Felipe:

> «Amo a Shakespeare como a Cervantes y lo venero tanto como la guardia permanente de "scholars" que cuidan fervorosamente de sus manuscritos. Pero la evolución tradicional de la poesía universal no ha muerto aún. Y nada se ha parado en el tiempo.»

Ese amor por Shakespeare no impide a León Felipe abordar sus tragedias recreándolas. Y, como él mismo declara, esa intromisión no es nada nuevo. Le gustaba mucho practicarla a Shakespeare. A Cervantes, también. No se trata, pues, de una actitud irreverente o iconoclasta, sino que, como apuntó Guillermo de Torre, León Felipe pone en prácita el concepto prerromántico de la «originalidad», limitando ésta a lo que tiene de motivo inspirador y valorando más las virtudes de «continuación» o «tradición» que el poeta contemporáneo desarrolla para completar, enriquecer o subrayar los temas míticos recreados en sucesivas versiones a través de los años.

Desde esta concepción, León Felipe publicó *No es cordero que es cordera...* Cuadernos Americanos, México, 1953, variación de *Noches de Reyes,* y que fue representada por el teatro Universitario de la capital mexicana. Un año después aparecería *Macbeth o el asesino del sueño* (Librería Madero, México, 1954). La reciente reedición de esta última (Ediciones Júcar, Madrid, 1983) nos brinda la oportunidad de comprobar el espíritu que animaba a León Felipe en sus paráfrasis de Shakespeare y que resumió en estos dos versos:

*«Hay tragedias antiguas que me siguen*
*para que yo las prolongue con mi carne.»*

## Macbeth, el asesino del sueño

En la dedicatoria a Jesús Silva Herzog de su paráfrasis de *Macbeth,* León Felipe confiesa que se trata, «textualmente, del esfuerzo que yo más estimo de toda mi obra poética». Esta confesión de León Felipe nos revela el especial empeño con que abordó la paráfrasis de la tragedia de Shakespeare y la predilección que por ella sentía. Realmente tenía motivos para ello. No es fácil trasladar a otro idioma, en verso, todo el caudal destellante de la poesía de Shakespeare e incorporar en ese caudal la propia voz sin disonancias. No nos olvidemos que «paráfrasis», en definición de la Academia es: «Traducción en verso en la cual se imita el original, sin verterlo con escrupulosa exactitud». En este sentido, en los preliminares a la obra encontramos dos frases que vienen a clarificar la no escrupulosa exactitud de León Felipe ante el *Macbeth.* Por un lado se nos dice:

> «Macbeth es Shakespeare mismo... el poeta, o el pretexto para que el poeta prenda en su manto oscuro los diamantes más limpios de la poesía occidental.»

Y en otro lugar:

> «No solamente es de todos los tiempos y todas las latitudes la fábula que se relata, sino que está en nuestra propia sangre también y que podemos articularla y completarla con nuestra propia palabra... Entonces nos atrevemos a interpolar nuestro verso.»

El empeño, pues, de León Felipe frente a esa historia de todos los tiempos que se encierra en *Macbeth,* reside en fundirse con la voz de Shakespeare, en engastar sus propios y nuevos diamantes junto a los originales para que resulte un único resplandor. Y, así, la voz de León Felipe se vuelve rotunda y llena de matices, descarnada y estremecedora, intensamente lírica y sugerente, según se adecúe a los personajes y al desarrollo de la acción. Leyendo la paráfrasis de *Macbeth* encontramos la originalidad, el estilo poético, el acento de León Felipe, pero también el de Shakespeare. Es cada uno por separado y, también los dos juntos. Es un clima único, pero a la vez doble. Esa difícil fusión requería una labor meticulosa y calibrada, apasionamiento y reflexión. De ahí esa estima y el esfuerzo que León Felipe declara en la dedicatoria. Siendo éste el rasgo que caracteriza y define la paráfrasis de *Macbeth* realizada por León Felipe, sin embargo podemos señalar algunos otros aspectos interesantes.

Desde un punto de vista formal y comparándolo con la traducción, ya clásica del *Macbeth* hecha por Astrana Marín —traducción fidelísima y precisamente por ello, para mejor trasladar la riqueza del verso de Shakespeare, en prosa— vemos que la división original en cinco actos, con siete, cuatro, seis, tres y siete escenas, respectivamente —aunque aquí hay que advertir que la división en escenas y actos más que a Shakespeare es atribuible a sus amigos y editores— se convierte en León Felipe en 13 cuadros, un prólogo y un epílogo. Ello nos indica la supresión y refundición de

varias escenas, en una importante tarea de síntesis y esencialización. Igualmente León Felipe prescinde de personajes como los nobles de Escocia, Menteith y Caithness, o como Siward, conde de Northumberland, general de las tropas inglesas, y el joven Siward, su hijo. Ello le obliga, hacia el final de la obra, a suprimir parte de la secuencia de lo que ocurre en el campamento del bosque de Birman antes de que avance sobre el castillo de Dunsinane. Prescinde también León Felipe de Hécate, que aparece junto a las Tres Brujas en la escena en que los Espectros le revelan a Macbeth los signos que anticiparán su final... Podríamos indicar algunas variaciones formales más, pero no se trata aquí de un estudio comparativo, sino de apuntar ciertos elementos que subrayan el sentido último que encierra la paráfrasis de *Macbeth,* de León Felipe. Antes de llegar a ello, permítasenos señalar otra variación fundamental. Se trata del personaje del Médico.

Shakespeare presenta dos médicos. Uno, inglés, que apenas si dice una frase cuando, en el castillo del rey de Inglaterra, Malcolm le pregunta si el monarca va a salir. El Médico responde afirmativamente, diciendo que hay «una turba de infelices que esperan de él su curación», y aludiendo a sus dotes santas para sanar enfermos. (Este pasaje, según anota Astrana Marín, está inspirado en lo que cuenta la *Crónica,* de Holinshed sobre Eduardo el Confesor.) El otro Médico, escocés, es el que se ocupa de los males de Lady Macbeth y que asiste junto a la dama a su servicio a ese delirio sonámbulo con que Lady Macbeth frota sus manos para librarlas de las manchas de sangre.

Pues bien, en León Felipe sólo hay un Médico que atiende a Lady Macbeth y que va a revelar —ya desde el cuadro noveno— que Macduff fue sacado del vientre de su madre. En una escena interpolada, el Médico le cuenta a Lenox que asistió al parto de Macduff, que tuvo que abrir el vientre de la madre y que el recién nacido «traía dibujada en el pecho una espada», la espada con que desde Jesucristo «todos los príncipes matan al dragón...»

En Shakespeare sólo es en el duelo final entre Macbeth y Macduff cuando el protagonista se entera que su oponente «fue arrancado antes de tiempo del vientre de su madre». León Felipe, inmediatamente después del cuadro en la Caverna de las Brujas en donde Macbeth conoce los signos aparentemente irrealizables que pueden hacer peligrar su vida, hace que el Médico descubra a Lenox —esto es, a los espectadores— que el fin de Macbeth vendrá por Macduff. León Felipe anticipa el medio por el que la maldad será castigada. La espada del príncipe matará al dragón.

Sin embargo, no sólo Lenox sabrá el secreto del origen de Macduff. También el propio Macbeth. Shakespeare aguarda al desarrollo del duelo final; León Felipe hace que, antes del combate, el Médico deshaga el equívoco del oráculo y le desvele a Macbeth las circunstancias del nacimiento de Macduff. En el mismo cuadro —de intensa efectividad dramática— todo se acumula: el bosque de Birman se mueve —soldados protegidos tras ramas cortadas— y avanza hacia Dunsinane, Macbeth sabe que Macduff fue arrancado del vientre de su madre, Seyton le comunica la muerte de Lady Macbeth, los defensores del castillo desertan pasándose al bando atacante... Macbeth rechaza el arnés protector con un lacónico y fatídico: «¿Para qué?» Es consciente de su destino y sale en busca de su final. Con todo ello León Felipe nos

advierte que la injusticia y la barbarie de Macbeth no va a quedar impune. No hace falta aguardar al desenlace. Lo presentimos, lo sabemos de antemano.

¿Y por qué ese interés de León Felipe en darnos las pistas necesarias para que conozcamos antes del final que Macbeth es vulnerable? Aquí entramos ya en el sentido último de su paráfrasis. Detengámonos en el título: *Macbeth, o el asesino del sueño.* El asesino del sueño, ésa es la clave. Evidentemente, León Felipe encuentra en el *Macbeth* shakesperiano la manifestación dramática de un tema repetido en el transcurso de un orden justo. En el fondo, *Macbeth* es una obra de la pugna entre el bien y el mal, planteada en términos esencialmente morales. Pero como señaló Derek Traversi *(Shakespeare,* Editorial Labor, Barcelona, 1951) «su centro no es ni el criminal Macbeth ni la mujer que le incita a su primer crimen, sino la figura, fácilmente olvidada, de su víctima Duncan». Según el Macbeth de León Felipe, Duncan es «dulce, paternal, generoso y justiciero». Su asesinato más que físico es moral. Es el crimen del orden y la justicia, la abolición de la cordura, la muerte de la vida misma. Es, como dice Traversi, un crimen en el orden metafísico antes que la muerte inhumana de un hombre aislado. Pero no olvidemos que Duncan fue asesinado mientras dormía. De nuevo volvemos a la idea de asesinar el sueño.

En palabras de su Macbeth, León Felipe define el sueño así:

*«...inocente sueño*
*que teje un ovillo de seda con la madeja enredada*
*de nuestros afanes domésticos...*
*baño reparador, dulce muerte de cada día,*
*bálsamo del acongojado pensamiento...*
*en el festín de la naturaleza,*
*el más nutritivo alimento.»*

Toda esa armonía representada en el sueño, acaba con la muerte de Duncan. El futuro será entonces una naturaleza sedienta de sangre. Desde entonces Macbeth está condenado: «¡Ya nunca dormirás!», y frente al sueño reparador y apacible se sumerge en el mundo del no-sueño, de las pesadillas, de los sueños perversos —tema que remite a la tradición medieval de la «dream vision»— en el que los impulsos subconscientes del mal de su naturaleza humana afloran para llevarlo a la violencia. La alteración en los sentimientos y procesos naturales que introduce Macbeth con su acto no debe permanecer sin castigo. Asesinando el sueño ha asesinado el origen de la vida. Al final, una metáfora. («Sólo existen metáforas. Poéticas metáforas», dice el Médico en un momento de la paráfrasis.) Y sobre ella el apremio, el interés de León Felipe por comunicarnos la venganza que la vida misma —que paradójica e irónicamente expresó sus intenciones mediante los oráculos misteriosos de las Brujas— cometerá contra Macbeth.

En su introducción a *Macbeth,* Cándido Pérez Gállego *(Macbeth* y *El Rey Lear,* Bruguera, Barcelona, 1980) escribe:

«Decírsenos que Macbeth ha asesinado el sueño puede entenderse como una imagen que simboliza tanto la violación del descanso nocturno del rey Duncan como la imposibilidad de

cualquier posible salida positiva de la fantasía: no hay lugar para una fantasía que nos lleve hacia el perdón; la única posible salvación será la destrucción del mal.»

Ya hemos apuntado que, para León Felipe, además de descanso reparador el sueño simboliza la armonía de la vida. Las supresiones y refundiciones de escenas del original están hechas para subrayar este sentido. Quien asesinando el sueño desajusta la vida llevándola a vías sangrientas y bárbaras no tiene otro destino que la destrucción. De ahí también su intención de patentizar sobre la escena —anticipándose a cuando lo hace Shakespeare— que no hay salvación posible para Macbeth. Y, aún más, también a diferencia de Shakespeare, León Felipe nos hace testigos de su final. Es otra de las variantes significativas con respecto al original.

Shakespeare nos presenta en escena a Macduff y a Macbeth luchando y, en el fragor del duelo, salen de ella. Inmediatamente asistimos a un diálogo entre Malcolm, Siward y Ross, y, al poco, «vuelve a entrar Macduff con la cabeza de Macbeth». Shakespeare nos ha privado del «memento mori» del protagonista. Por su parte, León Felipe nos muestra a los personajes combatiendo y después de un duro encuentro, Macbeth, atravesado por una estocada de su oponente, se agarra de una almena y queda penduleando en el viento. Macduff lo remata. La acción pasa en seguida, ya en el epílogo, al Barranco de las Brujas. Y dicen las acotaciones: «Cae Macbeth, desde la torre, en el corro maldito de las brujas». Las tres brujas lo acogen, anuncian que tienen una cita con él en el infierno y «se lo llevan volando o lo arrastran hacia el barranco, donde desaparecen...» Es el final de la tragedia. El mal vuelve al mal, la sombra a las sombras, la pesadilla se desvanece. El sueño ha sido vengado.

SABAS MARTIN
*Fundadores, 5.*
*MADRID-28*

# Nómada del deseo

## «Y los caminos se han perdido...»

*Y los caminos se han perdido*
*como un deseo en los amantes.*

*Oh las noches sin luna, veneno de sórdida lepra,*
*soledad sin objeto, yo os escupo,*
*dientes rotos ensangrentados por un sueño maligno,*
*os arrojo en el mar frío y profundo,*
*os arrastro por los cabellos detrás de mi carro de combate,*
*os estrello contra los arrecifes,*
*escollos sollozantes,*
*os ahogo en el lodo,*
*amargas flores.*

*Nota tras nota el deseo ha guiado*
*por la orilla fluvial*
*la intoxicación, la ausencia,*
*mi soledad furiosa,*
*despiadado deseo de ti entero,*
*infernal, infernal silencio límpido,*
*cálido como el hambre sensual,*
*cómplice,*
*prodigoso,*
*lleno de gratitud.*
*Escribir mi deseo para dar eco a tu silencio,*
*oh palabras que apelan a la ciega locura.*

*Oh náusea sofocante,*
*cantata adormecida,*
*la soledad venía a enturbiar el olvido en los fríos puñales,*
*el silencio vibraba sobre el propio vacío*
*como un disco rayado repetiré el deseo,*
*sorda de escuchar tanto tu silencio obstinado.*
*Dos cuerpos que se estaban amando en el último instante de la madrugada,*
*apenas un recuerdo,*
*unas palabras sueltas.*

*Esperar, por qué no,*
*ojalá ocurra algo,*
*jamás aquí,*
*jamás allí.*
*Escribir*
*la desolada espera de un cuerpo sumergiéndose en una mar tan fría,*
*una mujer que corre por las calles desiertas en la noche,*
*escribir en silencio*
*la espera no colmada, tan colmada,*
*de sombras que me siguen,*
*me sorprenden, me tientan,*
*y decir el hechizo del transeúnte anónimo,*
*posible, sin futuro, tal vez sin realidad.*

*Oh, decir, decir algo,*
*y sobre todo no callarse,*
*no dejar que se instale el silencio mientras se espera que no ocurra nada.*

*Hablar de lo que sea,*
*de nada,*
*de todo,*
*de mí.*
*Ensayar la felicidad, las lágrimas.*
*Intentarlo por todos los medios,*
*esforzarse,*
*tener el coraje de esforzarse*
*para ensayar encuentros imposibles en existencias anheladas.*
*Esperar,*
*incluso si la espera se prolonga,*
*y saber que la espera puede ser coronada o extinguirse,*
*rápidamente o nunca.*
*Esperar,*
*acudir a la cita perenne de la ausencia,*
*ver gentes conocidas que me ignoran.*
*Esperar,*
*esperar una sola palabra de los que pasan al azar*
*y no son lo esperado,*
*de quienes pasan allá lejos y a quienes nadie espera.*

*Una palabra,*
*una sola palabra para engañar esta inquietud,*
*una palabra sorda a toda súplica,*
*y fijar la mirada en el cielo, en el suelo,*
*fijarla,*

*impedir como sea, incluso por la fuerza,*
*la agitación vacía de la espera sin causa y sin objeto.*
*Impedirlo, impedirlo.*
*Respirar el silencio que dentro me corroe.*
*No querer esperar*
*ni desear ya más.*
*Transformar cualquier cosa en la repetición centuplicada del deseo absoluto*
*y devorar la soledad,*
*y saciarla, apagarla*
*cual si fuera una lámpara sobre la cabecera.*
*Ver las gentes que pasan*
*sin nombre, indiferentes,*
*vanas para la vida,*
*para la espera,*
*para la soledad.*
*No morir,*
*no amar más,*
*no saber qué decir, pero hablar todavía para poder decirlo,*
*no ya para aliviarse,*
*ni para que se llene el hueco de la ausencia,*
*ni para entretenerse.*
*Hablar igual que se respira.*
*Hablar igual que se desea*
*y vivir sin pensarlo,*
*sin dejar huella,*
*hablar quizá de algo distinto,*
*de bultos parecidos o disímiles,*
*del infranqueable tamaño del deseo,*
*de los olores, del descanso,*
*acariciar despacio los contornos de un cuerpo desnudo y extendido,*
*y que eso baste.*

*Amar sin rumbo fijo,*
*aprender que el amor es ese espacio en que la diferencia*
*de los amantes crece,*
*crece insolentemente, con violencia.*
*Divisar el futuro de tus falsas promesas,*
*las promesas perdidas entre tus brazos y entre mis cabellos.*
*Expresar el aroma de la pesadumbre,*
*salvaje noche de agosto,*
*apurar esa calma cruel que da la carne,*
*beber al borde de mis ojos*
*los falsos juramentos susurrados.*
*Sólo tu imagen colma mi deseo,*

*tu perfil lejanísimo,*
*las líneas de tu cuerpo,*
*la forma de tu mano,*
*mi deseo vivido en tu misma presencia,*
*en tu cuerpo extendido, misterioso,*
*igual que un libro abierto donde se escribiría*
*en lenguaje cifrado*
*el único deseo, mi deseo más vivo,*
*el amor que me muerde como se muerde una gran fruta.*
*Nada puede resistirse al deseo,*
*rostro titánico, cal viva.*
*Oh límpida raíz,*
*oh manantial de espejos,*
*tiempo inmovilizado en la contemplación,*
*cuerpo pisoteado, desgarrado por flores venenosas,*
*frío que mata al lirio en cada madrugada*
*y canto que celebra un destino inmutable.*

*Luna o sueño,*
*el deseo salvaje de tu voz*
*que se dirije a otra.*

*Desear sin descanso,*
*impedir que el deseo se extinga vanamente cuando toco tu piel*
*es la única manera de soportar el tiempo fugitivo.*
*Oh promesas de amor, promesas de aire,*
*de niños o de actores.*
*Rescatar el deseo de su propio cadáver agonizante: amar.*
*Desear,*
*desear hasta lo insoportable,*
*cambiar el objeto de deseo*
*interminablemente,*
*en un vagar suicida*
*marcado por la angustia y la necesidad.*
*Mantener levantados los brazos del deseo,*
*los blanquísimos brazos del deseo,*
*y no tener ya miedo*
*y no gritar ya más en la noche terrestre.*

*Hombre con quien no cabe escapatoria,*
*único ser a quien podría amar,*
*de ti, sólo de ti tengo una imagen*
*resplandeciente y pura,*
*la sonrisa que adoro*

*para que se renueve mi deseo,*
*para alumbrar con astros transparentes*
*este deseo insomne,*
*este deseo vivo,*
*noche que todo lo transforma*
*en lo posible, en lo mudable,*
*para escribir —mejor que si rozara*
*tu piel atenta a voces inaudibles—*
*estos arpegios dedicados*
*al más puro deseo.*
*En los límites del mar y del viento,*
*sobre el último borde de mi sueño y tu carne,*
*en medio de ese flujo de incesantes palabras,*
*una lágrima viene a pronunciar sentencia,*
*esa definitiva suerte desgarradora,*
amar *en su infinito infinitivo:*
*Desear.*

## «Oh silencio, prisión de nieve...»

*Oh silencio, prisión de nieve,*
*fuego del único deseo.*
*Entre tus manos, libro de Eva,*
*cuerpo leal.*

*Entre tus senos sueña*
*mi corazón desfallecido*
*mientras huye una sombra*
*de puras formas pálidas.*

*Entre tus muslos de ópalo*
*jadea el ave presa*
*y sobre tu cintura de mármol y de acero*
*se estrella locamente.*

*Oh flores muertas en la trampa,*
*olor de té, secreto desterrado*
*en el tiempo de un beso.*
*Oh realidades que golpean*
*sobre tu sordo corazón.*

*Indiferente terciopelo*
*negador del presente,*
*pereza que se instala más allá,*

*bultos insinuándose*
*al fondo de las sábanas, al fondo de los años,*
*rubios cabellos y fragancias*
*que acarician las hojas otoñales.*

*En los graves palacios de silencio*
*falsamente pintados*
*sus cuerpos lisos y tajantes resbalan*
*como peces*
*en un estanque de arabescos.*
*Entre tus brazos duerme la alegría,*
*en el profundo y frío resplandor de las velas.*

*Tu alborada de púrpura canta en el laberinto*
*los rostros felicísimos de las eternas novias*
*ataviadas con largos guantes de seda negra.*

*La balada de ébano*
*se transforma en lo claro de tus ojos.*
*Oh suspiros*
*entre las partituras y los lechos del día.*
*Una nave en la orilla de tu oculto deseo,*
*rabia que mata la ternura*
*y el sueño del amor.*

*Deseo:*
*vida que no podemos compartir,*
*herida y estupor.*
*Tiembla la danza de un velero*
*igual que una serpiente vislumbrada a lo lejos.*
*Me detengo indecisa*
*para quedarme leve, engalanda,*
*y ofrendarle mis lágrimas de nómada*
*a tus manos deshechas, destruidas.*

VERONIQUE BRIAUT
*Pavillón Jalna*
*11110* COURSAN

*(Traducción del francés: José María Bermejo.)*

# La teoría del conocimiento en Montesquieu

## 1. Innatismo *versus* sensualismo. Racionalismo y empirismo en el proyecto epistemológico del siglo XVIII

Si, de acuerdo con Koyré, «el lugar de la metodología no está en el principio del desarrollo científico, sino, por así decir, en medio de éste», pues «ninguna ciencia ha comenzado nunca con un *tractatus de methodo,* ni ha progresado nunca gracias a la aplicación de un método elaborado de un modo puramente abstracto, a pesar del "Discurso del Método" de Descartes. Este, como todos sabemos, fue escrito no *antes,* sino *después* de los *Ensayos* científicos de los que constituye el prefacio. En realidad, codifica las reglas de la geometría algebraica cartesiana...» [1]; si, por tanto, el análisis de la metodología de Montesquieu sólo es factible intentarlo a partir de la consideración importante de sus años de formación como sabio «aficionado» naturalista, resulta también necesario referirse a unos antecedentes intelectuales que condicionan la problemática del conocimiento en los hombres de la Ilustración.

Pues, en efecto, innatismo y sensualismo, racionalismo y empirismo, son las categorías epistemológicas y metodológicas entre las que se debate la construcción intelectual de los hombres de los siglos XVII y XVIII. Como es sabido, las cuestiones relativas a la estructura del conocimiento y al método se convierten en fundamentales a partir de la interpretación mecánica de la realidad. Si el mundo, natural y humano, es una máquina, es obvio que para conocerlo, para descubrir, por tanto, la verdad de la naturaleza, hay que proceder a desmontarlo con un determinado orden. Su conocimiento no es obra del azar, ni de la gracia o la revelación, sino de un trabajo metódico, llevado a cabo por la inteligencia y la razón humanas. Partiendo de esta visión del universo como una máquina con sus propias leyes, la ciencia moderna se preguntará no ya por cuál puede ser el mecanismo que impulse sus partes, no el *qué* del mismo, sino el *cómo* se produce la interrelación de las mismas. La naturaleza pasa a ser concebida como un sistema que se explica por un conjunto de funciones en interacción, donde cada cuerpo viene definido por el lugar que ocupa en tal sistema. Tal interacción se establece por una serie de relaciones matemáticas entre las funciones; las leyes que dan cuenta, pues, de éstas, son leyes de carácter matemático. El método resolutivo-compositivo galileano integra, como se sabe, en un mecanismo dialéctico los conceptos puros matemáticos y la contrastación empírica, la razón y la experiencia, y transforma decisivamente la visión tradicional del mundo [2].

---

[1] KOYRÉ, A.: «Los orígenes de la ciencia moderna», en *Estudios de historia del pensamiento científico,* siglo XXI, págs. 66-67, Madrid, 1977.

[2] Existen, sin embargo, importantes interpretaciones de historiadores de la ciencia que marcan el acento no en ruputura, sino en la continuidad entre la ciencia y metodología de la época medieval y de la moderna.

El nuevo modelo epistemológico basado en la mecánica, al abarcar toda la realidad, se convierte en un proyecto epistemológico total, muy diferente de lo que se entendía por «método» anteriormente. El método escolástico se trataba primordialmente de un método formal, de tipo retórico, en el que se daban unas reglas de juego para llegar a descubrir la verdad. Pero ésta estaba siempre ahí, eterna e inmutable, dada de antemano. Muy al contrario, a partir del siglo XVII, el investigador no conoce ninguna verdad de antemano, sino que la busca a través del método.

Bien es verdad que la imagen estática del universo permanece como condición *sine qua non,* para que sea posible el conocimiento, pero su orden inmutable no viene dado por revelación alguna, sino que consiste en unas leyes mecánicas, unas leyes del movimiento que son precisamente las que se descubren a través del método. Si una causa produce siempre los mismos efectos, sólo puede demostrarse por un desvelamiento metodológico y no por una creencia apriorística. Desde el siglo XVII, toda una corriente de sabios y filósofos, de Galileo a Descartes, Mersenne, Hobbes, hacen hincapié en este problema. El método de la nueva mecánica, basado en la matemática, es el instrumento para lograr «una transparencia radical del universo material y moral» [3].

Ya Bacón, anunciando el espíritu, aunque no la letra —matemática—, del método de la ciencia moderna, había escrito: «El cojo dentro del camino adelanta al corredor fuera de él. Y también es claro y manifiesto que el que corre fuera del camino, tanto más se desvía cuanto más hábil y veloz es. Nuestro método de investigación de las ciencias es tal que no deja mucho lugar a la agudeza y vigor de la inteligencia, sino más bien pone a los talentos e ingenios a un igual. Pues así como para trazar una línea recta o describir un círculo perfecto importa mucho la firmeza y entrenamiento del pulso si se hace sólo por medio de la mano, pero poco o nada si se emplea una regla o un compás, lo mismo sucede con nuestro método» [4]. Y esta misma idea del camino recto y lento a través del método se encuentra en *Descartes:*

> «Car ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien. Les plus grandes âmes sont capables des plus grands vices aussi bien que des plus grandes vertus, et ceux qui ne marchent que fort lentement peuvent avancer beaucoup davantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent et qui s'en éloignent» [5].

---

Este es el caso de RANDALL, J. H.: «Scientific method in the school of Padua», *Journal of the History of Ideas,* vol. I, 1940, págs. 177 y ss.; CROMBIE, A. C.: *Historia de la Ciencia: de San Agustín a Galileo,* Alianza Ed., vol. II, págs. 98-112, Madrid, 1974. La tesis de la continuidad, esta vez en el campo de las ideas y símbolos políticos, es mantenida también por BECKER, C. L.: *La Ciudad de Dios del siglo XVIII,* F.C.E., págs. 38-41, México, 1943. La refutación de tal continuidad y la afirmación de la nueva «mirada» que supone la ciencia moderna, puede verse en KOYRÉ A.: «Los orígenes de la ciencia moderna», *op. cit.,* págs. 62-75, y en «Galileo y Platón», *ibídem,* págs. 168-179. También Butterfield separa «la transmisión literaria» de las ciencias medievales de la experimentación científica de la época moderna. BUTTERFIELD, H.: *The origins of modern Science,* (1300-1800), G. Bell and Sons, págs. 77 y sigs., London, 1957.

[3] GUSDORF, G.: *Les sciences humaines et la pensée occidentale,* III. *La révolution galiléenne* (2 vols.), Ed. Payot, vol. I, pág. 245, París, 1969.

[4] BACON, F.: *Novum Organum,* I, aforismo LXI, Losada, pág. 98, Buenos Aires, 1949.

[5] DESCARTES, R.: «Discours de la méthode», I, en *Oeuvres* y *Lettres.* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, pág. 126.

Un método que «iguala los talentos y los ingenios» —«el buen sentido, había también anunciado Descartes en la primera frase de su "Discurso del Método", es la cosa mejor repartida del mundo»—; un método que permite tener la seguridad de encontrarse siempre en el «camino recto» hacia el conocimiento; un método que, además, se ha revelado eficaz para descubrir las leyes de la naturaleza, forzosamente tenía que convertirse en *el* método adecuado para el desvelamiento de la realidad toda.

Pero antes de mencionar lo que este imperialismo metodológico de referencia matemática del siglo XVII supuso para los hombres del XVIII y cuál fue su corrección [6], conviene volver a la otra gran cuestión pendiente: la de una teoría del conocimiento que partía de un mecanismo y una dualidad entre sujeto-objeto que dejaba sin explicar la estructura posible del conocer. ¿Cómo el sujeto cognoscente podía llegar a establecer esas leyes matemáticas que regían la relación funcional del objeto de la realidad? De nuevo, ¿cuál era el eje coincidente entre las dos sustancias perfectamente diferenciadas? No es el momento para desarrollar los avatares de la teoría del conocimiento del racionalismo cartesiano [7]; a nuestros efectos, baste recordar que Descartes explica la coincidencia entre la estructura racional de lo real y la estructura racional de la mente del sujeto a través de su teoría de las ideas innatas. Pues concebimos lo externo no por la imaginación ni por los sentidos, sino porque llevamos dentro de nuestra mente los conceptos originales puros, que nos sirven de modelo para formar el resto de nuestros otros conocimientos [8].

Pero, como es sabido, el racionalismo del siglo de las luces rechaza el fundamento idealista y metafísico de las ideas innatas como origen del conocimiento para sustituirlo por el empirismo de origen lockeano. La crítica al innatismo y la afirmación de que nuestas ideas se forman a partir de la experiencia sensible [9], llevaba consigo un principio metodológico de decisiva importancia: la realidad debía ser comprendida por la observación directa, por el análisis concreto de los hechos y en ningún caso a través de un proceso deductivo procedente de nuestra propia mente. Habría quizá que insistir que la dicotomía racionalismo-empirismo que el siglo XVIII establece teóricamente de una forma tajante, enfrentando Descartes a Locke y Newton, es fruto de una lectura parcial e interesada; muy al contrario, la filosofía de las luces, «hija emancipada del cartesianismo, debe a Descartes y a Malebranche el gusto por el

---

[6] No hay que olvidar que, coexistiendo con la corriente físico-matemática de estirpe platónica, se halla la epicúrea, recogida por Gassendi, Boyle, etc., que parte de una concepción atomística de la materia y opone, frente al pan-matemáticismo de Galieleo, la filosofía corpuscular. De la unión de ambas resulta la síntesis general newtoniana. Ver KOYRÉ, A.: «Sens et portée de la synthèse newtonienne», en *Etudes Newtoniennes,* Gallimard, págs. 33-34, París, 1968. Sobre este mismo tema y matizando las tesis de Koyré, puede verse la introducción de C. SOLÍS a la obra de GALILEO GALILEI, *Consideraciones y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias,* Editora Nacional, págs. 18-32, Madrid, 1976.

[7] Ver CASSIRER, E.: *El problema del conocimiento,* 4 vols. F.C.E., vol. I, págs. 514 y sigs., México, 1953.

[8] DESCARTES: «Méditations métaphysiques», II y III, en *Oeuvres,* Pléiade, págs. 283 y 284-300. *Ibídem,* «Règles pour la direction de l'esprit», IV, Pléiade, pág. 47.

[9] LOCKE, J.: *An Essay on the Human Understanding.* Book I, chap. 1, Introduction. G. Routledge and Sons Limited, págs. 1-5, London, s/f.

razonamiento, la búsqueda de la evidencia intelectual y, sobre todo, la audacia de ejercer libremente su juicio y llevar al espíritu la duda metódica» [10].

La base empírica y experimental del racionalismo del XVIII es, como se verá, la otra cara de la moneda del racionalismo cartesiano de fundamento idealista y metafísico [11]. En definitiva, ambos son consecuencia de una imagen mecánica de la realidad, que convierte teóricamente al sujeto en reflejo pasivo de la misma: tanto da que la intuición capte las naturalezas simples a través de la percepción clara y distinta de la filosofía cartesiana, como que el sensualismo empirista grabe en la mente en blanco del ser humano las imágenes de la realidad externa a través de los sentidos [12]. Como hoy sabemos, después de casi dos siglos de las distintas perspectivas críticas que iniciaran Hume y Kant, el hombre no refleja pasivamente, ni en sus sentidos ni en su entendimiento, la realidad objetiva. Dentro de ciertos límites, el hombre tiene la capacidad de avanzar y potenciar su reflejo más allá de las condiciones existentes; es, por tanto, un agente activo de transformación. Pero el estadio de la epistemología en el siglo XVIII no permite que la crítica al innatismo pase más allá de las interpretaciones materialistas mecanicistas al estilo de un Helvetius o La Mettrie, o de la interpretación idealista de un Berkeley negando la realidad exterior. Por revulsivos que resulten ambos monismos siguen sin resolver el problema base de la teoría del conocimiento en la época ilustrada [13].

---

[10] DESNÉ, R.: «La philosophie française au XVIIIè siècle», en *Histoire de la philosophie,* sous la direction de F. Châtelet, Hachette, París, 1972, vol. 4, pág. 82.

[11] Desde distintas perspectivas epistemológicas, puede estudiarse esta misma estructuración del racionalismo y empirismo, en REICHENBACH, H.: «Racionalismo y empirismo. Investigación sobre los orígenes del error filosófico», en *Moderna filosofía de la ciencia,* Tecnos, págs. 165 y sigs., Madrid, 1965, y en PIAGET, L.: «Les courants de l'épistemologie scientifique contemporaine», en *Logique et connasissance scientifique,* Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, págs. 1225 y 1238-1246, Dijon, 1967, *Ibídem,* «Biología y conocimiento», siglo XXI, págs. 245 y sigs., Madrid, 1969. *Ibídem,* «L'epistemologie génétique», P.U.F., París, 1970. Traducción castellana de J. A. del Val en Ed. Redondo, págs. 70-74 y 111-116, Barcelona, 1970. Desde el punto de vista de la moderna filosofía lógica y lingüística y no ya desde una visión histórica, que considera que esa dualidad clásica «razón-experiencia», o lo que es lo mismo «lo mental», «lo físico», estaba apoyada en un esquema sustancialista de categorías que separaba *sustancia* y *atributo,* de la misma manera que en la estructura gramatical se diferencia *nombre* y *adjetivo,* puede verse en RUSSELL, B.: «Espíritu y Materia», en *Retratos de memoria y otros ensayos,* Alianza Ed., págs. 147-151, Madrid, 1976, en lo que respecta especialmente a la filosofía cartesiana. Como tal coincidencia de estructuras, o más bien tal creencia en la igualdad entre la estructura de la realidad y la estructura lingüística, se ha quebrado en parte —aunque persista subconscientemente—, a partir de la microfísica del siglo XX y de la sustitución de «sustancia» (como categoría que equivalía a «lo permanente») por «proceso», puede verse, además de en el mismo Russell, en el libro de CAPEK, M.: *El impacto filosófico de la física contemporánea.* Tecnos, pág. 367, Madrid, 1965.

[12] LOCKE, J.: «An Essay on the Human Understanding», Book I, chapter 2, parag. 15, *op. cit.,* págs. 17-18. «...The knowledge of some truths, I confess is very early in the mind; but in a way that shows them not to be innate (...); it being about those first, which are imprinted by external things, with which infants have earliest to do, which make the most frequent impression on their senses...».

[13] CASSIRER, E.: *Filosofía de la Ilustración,* (Traducción de E. Imaz), F.C.E., págs. 128-141, México, 1950. BREHIER, E.: *Historia de la filosofía,* 3 vols., Sudamericana, vol. II, págs. 293, 378 y sigs., Buenos Aires, 1944. WINDELBAND, W.: *Historia de la filosofía...,* 2 vols., Nova, vol. I, págs. 239-248, Buenos Aires, 1951. HULL, L. W. H.: *Historia y filosofía de la ciencia* (Traducción de M. Sacristán), Ariel, págs. 288-295, Barcelona, 1970. ALQUIÉ, F.: «Berkeley», en *Histoire de la philosophie,* sous la direction de F. Châtelet, vol. 4, *op. cit.* pág. 46.

Montesquieu refleja tal incapacidad de su época en una de sus reflexiones privadas. Después de una exposición relativamente extensa sobre la fisiología de las sensaciones y de los fenómenos psicológicos a partir del sensismo lockeano, se pregunta con cierta perplejidad ante tal precisión material: «Pero, si lo que acabo de decir es cierto, ¿por qué las bestias no razonan como los hombres?» [14]

Nuestro presidente, como la mayor parte de los pensadores avanzados de su siglo, se inclina, desde el punto de vista epistemológico, por las premisas lockeanas de que todo conocimiento proviene de la sensación. Son las sensaciones las que nos permiten el conocimiento de la realidad, sin mediación alguna de principios oscuros a los que acaba remitiendo el innatismo.

> «Les bouts des fibres de notre cerveau reçoivent un petit ébranlement, qui produit un chatouillement ou sentiment en nous. Cela suffit pour expliquer tout»,

afirma Montesquieu [15]. Continúa razonando en el mismo fragmento de sus cuadernos privados sobre el proceso que, originado a partir de esas sensaciones, desemboca en la abstracción: de la visión de un cuadrado se llegará al pensamiento abstracto de la cuadratura; de la visión de un círculo se desprenderá, a través de un complejo proceso mental, la idea de redondez. En definitiva, no son los universales conceptos absolutos innatos en nuestra mente, sino precisamente lo contrario: se trataría de conceptualizaciones relativas que la razón elabora a partir de la percepción sensorial de los objetos exteriores:

> «Les termes de beau, de bon, de noble, de grand, de parfait, sont des attributs des objets, lesquels sont relatifs aux êtres qui les considerent. Il faut bien se mettre ce principe dans la téte: il est l'éponge de la plupart des préjugés» [16].

Ese ha sido el fallo capital de la filosofía antigua, tanto de la física de Aristóteles como de la metafísica de Platón; en los mismos sofismas cayó también Malebranche, concluye Montesquieu. El relativismo de nuestros conocimientos, muy en la línea de Locke y de Newton, es una clave para no desviarse por los caminos de una metafísica esencialista:

> «Quand on dit qu'il n'y a point de qualité absolue, cela ne veut point dire qu'il n'y en a point, mais qu'il n'y en a point *poour nous,* et que notre esprit ne peut pas les determiner» (subrayado nuestro) [17].

La realidad exterior permanece en su inmutabilidad absoluta, pero el conocimiento

[14] «Pensées», 2.064. En *Oeuvres complètes de Montesquieu,* Ed. R. Caillois Gallimard, Bibliotèque de la Pléiade, 2 vols., vol. I, pág. 1538.

[15] «Pensées», 2064, Pléiade, I, pág. 1537.

[16] «Pensées», 2062, *ibídem,* pág. 1537.

[17] «Pensées», 2063, *ibídem,* pág. 1537.

humano, como habían enseñado Locke y Newton, debe limitarse a aquello de lo que puede tener constancia a partir de la percepción sensorial y de la aplicación de un método experimental. En otras palabras, se trata de averiguar las leyes por las que se rigen los fenómenos; se trata de pasar de una metafísica «que seduce a los perezosos por su facilidad y a los vanidosos por su ambición explicativa de las grandes cosas» [18], al punto de vista gnoseológico o de una teoría del conocimiento.

## Psicología atomista y el problema de los ciegos de nacimiento

Pero ya se ha visto que el propio Montesquieu registra la insuficiencia del sensualismo mecanicista para explicar el origen y proceso del conocer. No sólo se trata del problema de que las bestias no razonan como los hombres, recibiendo, sin embargo, como todo ser vivo, los estímulos sensoriales del exterior, sino que el propio proceso de aprehensión por los sentidos del hombre de tal exterioridad es difícil de explicar. Si la mente humana es un papel en blanco, ¿cómo escriben sobre ella los sentidos? ¿Uno a uno, paulatina y analíticamente, como pretenderá posteriormente Condillac? [19]. Porque parece evidente que, aun suponiendo una cierta igualdad y simultaneidad aparente de todos los sentidos en tal escritura, ésta puede ser analizada y descompuesta en su proceso, como corresponde defender a una psicología atomista, producto de una «alianza impura de Newton y Locke» [20], que explica la mente como un mosaico de «sensaciones» e «ideas» ligadas entre ellas por las leyes de la asociación, como enlaces que cumplen un papel similar al del principio de atracción en física.

Esta concepción atomística de las facultades sensoriales, unida a un consecuente método analítico, según el cual se parte de un fenómeno, se descompone en sus partes integrantes y se reconstruye luego sistemáticamente, explica el interés de la Ilustración por el problema de los ciegos de nacimiento. En principio, parecería que el conocimiento del mundo exterior penetra en la mente, en una primera aproximación, por el sentido de la vista. Se trataría, por tanto, de reconstruir paso a paso las formaciones de las imágenes mentales a partir de la percepción visual: la mejor experimentación para esta reconstrucción posible la brindaría un ciego de nacimiento que pudiese recuperar la vista ya de adulto. Este fue el sentido de la célebre operación de Réaumur en 1749, que provocó las iras de Diderot al darse cuenta que el sabio naturalista hacía trampa con sus amigos, pues la verdadera operación la había hecho

[18] «Pensées», 2060, *ibídem*, pág. 1536.

[19] CONDILLAC, E.: *Traité des Sensations*. Chez de Bure L'aîné, Londres, 1754, 2 vols. «J'avertis donc qu'il est très important de se mettre exactement à la place de la Statue (...) Il faut commencer d'exister avec elle, n'avoir qu'un seul sens, quand elle n'en a qu'un...». *Avertissement*, vol. I, págs. III-IV. «Nous devons conclure qu'avec un seul sens l'entendement a autant de facultés, qu'avec les cinq révais. Nous verrons que celles qui paroissent nous être particulières, ne sont que ces mêmes facultés, qui s'appliquant à un plus grand nombre d'objets, se développer davantage». «Première partie», chap. VII, parag. 2, *op. cit.*, vol. I, pág. 127. *Ibídem* en «Quatrième partie», chap. VIII, parag. 3, *op. cit.*, vol. II, págs. 263-264.

[20] KOYRÉ, A.: «Sens et portée de la synthèse newtonienne», *op. cit.*, pág. 42.

ya anteriormente en secreto para Mme. Dupré [21]. Montesquieu mismo se había ocupado anteriormente de este tema. En sus cuadernos privados [22] relata la experiencia de un ciego de nacimiento que recobra la vista después de ser operado de cataratas por M. Cheselden y cree que los objetos deben tocar sus ojos, como tocan su pies; no puede reconocer los objetos visualmente más que después de haberlos tocado. Montesquieu llega a la conclusión que sólo por observaciones reiteradas desde la infancia, se llega a diferenciar sonidos, distancias, etc. Ni el tacto por sí solo, ni la vista por sí sola, pueden proporcionar al hombre una idea justa de las cosas. Son de ambos sentidos de los que el alma extrae el conocimiento del mundo externo [23]. El alma es, pues,

> «Une philosophe qui commence à s'instruire, qui apprend à juger de ses sens mêmes et de la nature des avertissements qu'ils doivent lui donner» [24].

«Los sentidos —escribe ya en *Cartas persas*— deben ser los únicos jueces que juzguen sobre la pureza o impureza de las cosas» [25].

Así pues, el alma recibe una sensación e inmediatamente juzga sobre ella, añade, corrige, regula un sentido por otro y, sobre lo que estos sentidos le dicen, aprende lo que le han querido decir.

> «L'âme ayant formé ces jugements naturels, elle forme de méme tous ceux qu'elle peut faire avec la même facilité, et qui sont tels, la plupart, qu'elle ne peut s'empêcher de les former. Elle voit un carré: elle ne le voit pas tout seul, mais d'autres choses. Les voyant toutes ensemble elle peut les comparer...» [26].

He aquí cómo las sensaciones y las leyes de la asociación forman en la mente las imágenes del mundo real. Después de haber visto cuadrados en un cierto espacio, podrá creer que también los hay en otros espacios diferentes; verá, por tanto, todos los cuadrados posibles y cuando se acostumbre a considerar esos cuadrados no colocados en un sitio determinado, accederá a la idea del cuadrado en general. Y lo mismo ocurrirá con todas las demás concepciones generales. Se trata de juicios naturales, de intuiciones y percepciones que el alma no se daría cuenta ni siquiera que las conoce, porque no se aprenden por reflexión.

---

[21] DIDEROT, D.: «Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui vioent», en *Oeuvres,* Pléiade, pág. 811.

[22] «Pensées», 2065, Pléiade, I, págs. 1538-1540. El mismo problema preocupa a BUFFON: «Histoire naturelle générale y particulière avec la description du Cabinet du Roi», *Oeuvres philosophiques,* Ed. J. Piveteau, P.U.F., pág. 309-A, París, 1954.

[23] Sobre la polémica en el siglo XVIII respecto a si es la vista o el tacto el sentido principal, desarrollada especialmente entre Diderot y Condillac, ver BRÉHIER, E.: «Historia de la filosofía», *op. cit.,* vol. Ii, págs. 340-342. GUSDORF, G.: *Introduction aux sciences humaines.* Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, París, 1960, págs. 175-179. Respecto a la querella entre Condillac y Buffon y el tema de la prioridad en la imagen de la estatua que se va animando según recibe las impresiones sensoriales. ver PIVETEAU, J.: «Introduction à l'oeuvre philosophique de Buffon», en *Oeuvres philosophiques, op. cit.,* págs. XXV-XXVI.

[24] «Pensées», 2065, Pléiade, I, pág. 1539.

[25] *Lettres Persanes,* XVII, Pléiade, I, pág. 156.

[26] «Pensées», 2065, *ibídem,* pág. 1539.

«Les objets extérieurs donnent à l'âme des sensations», afirma igualmente en sus «Essais sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères», donde la teoría sensualista del conocimiento está claramente explícita.

> «Une idée n'est donc qu'un sentiment que l'on a à l'occasion d'une sensation qu'on a eue, une situation présente à l'occasion d'une situation passée.»

Cuando, por medio de los sentidos, el alma ha sentido un dolor, la irritación ha ejercido una presión en el origen del nervio como fuerte ha sido la irritación. El alma,

> «qui a la faculté de faire passer les esprits ou elle veut (comme l'expérience de tous les mouvements volontaires le faut voir)»,

retiene el recuerdo y lo puede, por así decir, hacerlo revivir en otros momentos y por diferentes causas. Pero,

> «ce nouveau sentiment n'est qu'une idée ou représentation, puisque l'âme sent bien que ce n'est pas la sensation même (...) *Les perceptions, les idées, la mémoire, c'est toujours la même opération, qui vient de la seule faculté que l'âme a de sentir...»* (Subrayado nuestro) [27].

De ahí que la rigidez o flexibilidad de las fibras del cerebro repercute en el propio carácter y reacción de los hombres de los diferentes pueblos. Pero, dado que, a su vez, esa estructura fibrilar es afectada en mayor o menor grado por el medio ambiente, especialmente por el clima [28], la explicación fisiológica de las funciones psíquicas acerca de Montesquieu a posiciones materialistas que hacen recordar a Shackleton el lenguaje de La Mettrie en su giro materialista de las ideas de Locke [29]. Las opiniones e incluso la mayor o menor sensibilidad están ligadas a esos movimientos fibrilares [30] y en el terreno artístico la dependencia fisiológica es básica [31]. En definitiva, el alma está en el cuerpo, según Montesquieu, como una araña en su tela [32].

## Sensualismo e imagen mecánica de la naturaleza. El «grado cero»

La teoría sensualista lockeana supone, por tanto, no sólo una determinada estructura apistemológica, sino también una imagen de la naturaleza física y de la naturaleza humana muy características. Estas sólo pueden ser aprehendidas a través

[27] *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères,* Pléiade, II, págs. 41-42.

[28] IGLESIAS, M. C.: «Montesquieu, política y ciencia natural». Alianza Universidad, *vid.* cap. IV, Madrid, 1983 (en prensa).

[29] SHACKLETON, R.: *Montesquieu. A Critical Biography,* Oxford University Press, 1961, pág. 315.

[30] *Lettres Persanes.* LXXV, Pléiade, I, pág. 245. «Essai sur les causes», *op. cit.,* Pléiade, II, pág. 47, nota b) y pág. 48.

[31] *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.* Pléiade, II, pág. 1249.

[32] «Essai sur les causes...», *op. cit.,* Pléiade, II, pág. 49. (Sobre este tema específico de la araña en su tela, *vid. Montesquieu, política y ciencia natural, op. cit,* cap. IV, epígrafe V).

de una concepción genética que logre reconstruir, teóricamente, ese grado cero de la relación entre el mundo de la objetividad y la mente subjetiva. El papel en blanco de la teoría de Locke, la estatua inmóvil de Condillac o Diderot, el primer hombre de Buffon, inclusive la idea del primitivo, del buen salvaje, el apasionamiento del XVIII por los casos de los niños bravíos, el interés por los orígenes y evolución del lenguaje, el papel de la educación, se explican en este contexto epistemológico de reconstruir genéticamente los pasos de la experiencia humana en su conquista de la naturaleza exterior. Montesquieu alude directamente a esta posibilidad en sus cuadernos privados. «Un príncipe podría hacer una bella experiencia», escribe. Podría alimentar tres o cuatro niños como si fueran aninàles, con únicos contactos con cabras, por ejemplo, o nodrizas sordomudas. Estos niños —afirma Montesquieu— construirían un lenguaje; a partir de ahí, se trataría de examinar la naturaleza de ese lenguaje, desprovisto de «los prejuicios de la educación»; después, educar e instruir a los niños y saber por ellos mismos lo que habían pensado anteriormente; cultivar su espíritu y proporcionarles todas las cosas necesarias para inventar, en fin *«en faire l'histoire»* [33].

La idea subyacente en este intento imposible de «reconstruir la historia» a partir de esos niños aislados, es de nuevo la de la estabilidad de la naturaleza, física y humana, que, aun cambiante, se mantiene dentro de unos cuadros inmutables en última instancia. Los supuestos niños aislados, en su estado «natural», construirán un lenguaje y se supone tendrán la misma estructura mental como para poder hacer posteriormente comunicable su experiencia en soledad. En definitiva, basta añadir la educación para completar simplemente lo que la naturaleza no provee: la cultura. La naturaleza del hombre sería lo que resta del hombre socializado, deduciéndole lo que ha añadido la educación [34].

Parece evidente, pues, la compleja correspondencia, pero correspondencia al fin, entre esta idea de la naturaleza del hombre y la de la imagen mecanicista que consideraba el universo como una máquina en movimiento, susceptible, por tanto, desde un punto de vista hipotético, de detenerse y presentar «un frío mundo muerto..., como la herrumbre de una máquina parada» [35]. También la naturaleza humana puede ser estudiada como una «máquina parada», como un «grado cero» sobre el que se ha montado paso a paso la historia de los hombres.

Naturaleza, por tanto, susceptible de ser conocida, porque se cree poder descomponerla en sus elementos simples y recomponer por el mismo método analítico que

---

[33] «Pensées», 775, Pléiade, I, pág. 1213. La misma idea se repite en Condillac y su comparación de la estatua antes y después de la adquisición, a través de las sensaciones, de los datos del mundo exterior: CONDILLAC, E.: «Traté des sensations», Quatrième partie, chap. VIII, 1, *op. cit.*, vol. II, pág. 231. Lo mismo en BUFFON: *Histoire naturelle...*, *op. cit.*, pág. 309-B. Sobre la importancia que esta idea de una experiencia de educación solitaria ejerce en la imaginación de moralistas, novelistas y autores dramáticos, destacando entre éstos una comedia de Marivaux, representada en 1744 —«La Dispute»—, en donde se lleva a cabo «la experiencia imaginada por Montesquieu», ver MERCIER, R.: «La réhabilitation de la Nature humaine (1700-1750)», *La Balance*, págs. 401-402, París, 1960.

[34] IGLESIAS, M. C.: «Naturaleza humana, mito o realidad». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 309, págs. 1-31, Madrid, 1976.

[35] COLLINGWOOD, R. G.: *La Idea de la Naturaleza*. (Traducción de E. Imaz), F.C.E., pág. 37, México, 1950.

ha hecho posible la ciencia física. Desde la naturaleza humana se aborda la naturaleza de la sociedad que forman los hombres. En un principio, también el análisis de la sociedad se había iniciado desde los mismos supuestos: en Hobbes y en Locke es un agregado de átomos humanos, completos y cerrados en sí mismos, que no hacen entre ellos más que atraerse y repelerse. Sin embargo, aun partiendo de esa «sociología atomista», se va a incorporar a partir del siglo XVIII una idea de totalidad, de comunidad si se quiere, que, en línea con toda la evolución científica y mental del siglo, supera el modelo atómico de explicación: el todo no va a ser idéntico a la suma de sus partes, las partículas no pueden aislarse de su entorno. La interrelación del organismo y su medio, el descubrimiento de una estructura subyacente a la puramente visible, se va a dar no sólo en el campo de las ciencias de la vida, donde una cierta imagen dinámica de la naturaleza es imprescindible para explicar «la lógica de lo viviente», sino simultáneamente en el análisis social y político. Y Montesquieu, en esa primera mitad de siglo, es figura clave, en el campo de las llamadas ciencias humanas, para tal inflexión. Inflexión que resulta inseparable de la actividad científico-naturalista del barón de La Brède, quien, sobre la base de una inmutabilidad natural, física y humana, será capaz de realizar un estudio no deductivo, sino metodológicamente genético de las sociedades humanas.

## La estructuración racional de lo real y la experiencia

Por ello, la mezcla constante de dos elementos, el teórico y el histórico o genético, como característica de la obra del barón de La Brède, según señalan la mayoría de sus biógrafos [36], no es simplemente, desde nuestra perspectiva, un vaivén indeciso entre racionalismo y empirismo; ni una duda que se resuelve con un tratamiento racionalista para las causas primeras y otro empirista para las causas segundas [37]; ni una serie de reflexiones que se encadenan «más por asociación espontánea que por lógica» [38], sino un resultado consecuente de una evolución intelectual ligada estrechamente, aun cuando en algunos campos sea un «aficionado» (carácter que, por otra parte, tiene distintas matizaciones en el siglo XVIII, donde los campos especializados están comenzando a perfilarse, pero no se han dividido como en el siglo XX), a una epistemología que, no por no ser explícitamente consciente, deja de ejercer su influencia decisiva. Epistemología que propone un método de experimentación que en Montesquieu desborda el apriorismo mecanicista cartesiano, pero sin ruptura con

---

[36] BEYER, CH.: «Montesquieu et l'esprit cartésien», en *Actes du Congrès Montesquieu*, Bordeaux, 1955, Ed. Delmas, pág. 171, Bordeaux, 1956. MILHAUD, G.: «Le régard scientifique de Montesquieu», Reviste *Europe*, pág. 31, Février, 1977, París. LANSON, G.: «Le déterminisme historique et l'idéalisme social dans l'Esprit des Lois», en *Études d'histoire litteraire*, Librairie H. Champion, págs. 136-137, París, 1929. SHACKLETON, R.: «Montesquieu...», *op. cit.*, pág. 238.

[37] COTTA, S.: «Montesquieu e la scienza dellá società», *Ramella*, págs. 129-130, Torino, 1953.

[38] BARRIÈRE, P.: *Un grand provincial: Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu*, Delmas, pág. 304, Bordeaux, 1946.

él [39], muy en la línea de su época y adoptando de hecho la influencia newtoniana. Pues, como ya es sabido después de los estudios de Cohen, Herivel, Hall y tantos otros, la obra de Newton, por un lado, no hubiera sido la misma sin la aportación del cartesianismo y, por otro, la filosofía y el método experimental no rebasan —no pueden todavía rebasar, aunque pongan ciertos cimientos— el cuadro mecánico e inmutable de la naturaleza, que sustenta la visión del mundo del siglo XVIII [40].

Es decir, racionalismo y empirismo no son dos categorías contrapuestas, sino ensambladas profundamente, aunque no sin contradicciones, en el marco epistemológico del siglo XVIII. En ambas, se parte de una estructuración racional de la realidad que el sujeto aprehende —bien sea a través del innatismo o del sensualismo—, porque coincide con su propia estructuración mental racional. Precisamente esa identificación entre la estructura racional objetiva y la de la mente subjetiva crea la necesariedad y, una vez establecida ésta, la concepción determinista de la realidad difícilmente podrá ser eludida.

Es sabido que, una vez demostrado el equívoco de la visión de la Ilustración como una época «apriorística», que «deducía» sus valores de una filosofía abstracta y sin contacto con la realidad, el péndulo interpretativo histórico se inclinó por la visión opuesta. Los teóricos del siglo XVIII ni siquiera podrían ser considerados como filósofos, a pesar de su autodefinición de «philosophes», sino como unos formidables críticos de la sociedad de su época que, aun cumpliendo una importante labor divulgadora, no rebasaban en demasía el ámbito del empirismo. Hoy se ha llegado a una valoración más equilibrada al analizar el rechazo que los hombres del XVIII, sobre todo, en su segunda mitad, hacen del racionalismo apriorístico [41]. Es obvio que tal análisis debe realizarse dentro de ese contexto, ya referido anteriormente, en el que cartesianismo y newtonismo están unidos por elementos tan fuertes como los que les separan. Así ha podido decirse que la nueva racionalidad del XVIII, en su combate por la razón sobre la base de la experiencia entra en liza contra el cartesianismo *en nombre del cartesianismo mismo,* y su trabajo ideológico, de Locke a Diderot, acaba destruyendo los principios sobre los que se funda [42].

---

[39] DÍEZ DEL CORRAL, L.: «La monarquía hispánica en el pensamiento político europeo», *Revista de Occidente,* págs. 425-426, Madrid, 1975.

[40] IGLESIAS, M. C.: «Montesquieu, política y ciencia natural», *op. cit.,* cap. III.

[41] A este respecto, ver el importante artículo que en 1910 escribiera LANSON, G.: «Le rôle de l'expérience dans la formation de la philosophie du XVIIIè siècle en France», en *Études d'histoire littéraire, op. cit.,* págs. 164-209. Sobre el empirismo de los ilustrados franceses, ver BELAVAL, Y.: «El siglo de las Luces», en *Historia de la Filosofía,* bajo la dirección del mismo Belaval, siglo XXI, vol, VI, págs. 196-198, Madrid, 1976. Quizá el mejor resumen de la actitud que considera como «poco filosóficos» a los franceses del XVIII se encuentra en el juicio de Merleau-Ponty: «El siglo XVIII es el mayor ejemplo de una época que no se expresa bien en su filosofía. Sus méritos radican en otra parte: en su ardor, en su pasión de vivir, de saber y de juzgar, en su "ingenio". Como tan bien ha señalado Hegel, hay, por ejemplo, un segundo sentido de su "materialismo" que hace de él una época del espíritu humano, aunque sea, tomado al pie de la letra, una flaca filosofía». MERLEAU-PONTY, M.: *Signos.* Seix y Barral, pág. 180, Barcelona, 1964. Ya Windelband había señalado que los pensadores de la Ilustración francesa destacaban más por sus cualidades individuales que por sus dones filosóficos, «incluidos Voltaire y Diderot». WINDELBAND, W.: «Historia de la filosofía moderna...», *op. cit.,* vol. I, pág. 324.

[42] CHÂTELET, F.: *Histoire de la philosophie,* vol. IV, Hachette, Avant-propos, pág. 16, París, 1972.

Ni el racionalismo del siglo XVII es totalmente deductivo, ni el supuesto empirismo del XVIII se basa —ni se puede basar nunca— en la pura inducción de los hechos, si bien es evidente que se produce un cambio de acento metodológico en el análisis de la realidad, sobre todo a medida que se avanza en el conocimiento —biológico y sociológico— de la realidad humana, difícilmente enmarcable en unas categorías tan tigurosas como las del método matemático de las ciencias físicas del XVII.

## 2. El cuestionamiento del imperialismo metodológico de las matemáticas

El imperialismo metodológico de la matemática, el anillo matemático que intentaba abarcar tanto el mundo natural como el humano, convirtiéndose en un dogma pan-matematicista de la visión del universo, que llegaba a formar lo que Dilthey denunció como el «sistema natural de las ciencias del espíritu» [43], se explica históricamente, como es sabido, a partir de su éxito probado en las ciencias físicas desde Galileo. Las matemáticas proporcionaban esos principios claros y distintos que podían desvelar el orden, también claro y distinto de la naturaleza. Pues la creencia en tal orden y, en general, en la simplicidad de la naturaleza, en el convencimiento de que ésta opera con el mínimo de medios, es un dogma que la nueva ciencia acepta sin cuestionar; de Descartes y Malebranche a Leibniz y Newton, el orden y simplicidad de la naturaleza está explícitamente afirmado, y así lo hereda el siglo ilustrado [44].

Sin embargo, la comprensión del mundo y del hombre desde el punto de vista exclusivo de la matematización del universo había sido ya cuestionada desde el siglo XVII. Es conocida la crítica leibniziana a la insuficiencia del espíritu geométrico para abarcar la totalidad de lo real [45], pero incluso desde un punto de vista metódico, ya

---

Y DUCHESNEAU, F.: «John Locke», en *Histoire de la philosophie*, sous la direction de Fl. Châtelet, *op. cit.*, págs. 31-33.

[43] DILTHEY, W.: *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII.* (Traducción de E. Imaz), F.C.E., págs. 104-105, México, 1964.

[44] DESCARTES: «Les principes de la philosophie», III, 47, en *Oeuvres,* Ed. Adam et Tannery, 13 vols., co-édition avec la C.N.R.S.; Vrin, vol. IX-2, págs. 125-126, París, 1971. («... qu'encore même que nous supposerions le Chaos des *Poëtes, c'est-à-dire une entière* confusión de toutes les parties de l'univers, on pourroit toujours demontrer que, par leur moyen, cette confusion doit peu à peu réunir à l'ordre, qui est à présent dans le monde... (...) toutefois, à cause qu'il ne convient pas si bien à la souveraim perfection qui est en Dieu, de la faire auteus de la confusion que de l'ordre, et aussi que la notion que nous en avons est moins distincte, j'ai cru devoir ici préferer la proportion et l'ordre à la confusion du Chaos»). MALABRANCHE: «De la recherche de la vérité», Livre III, Partie II, chap. VI, en *Oeuvres complètes,* sous la direction de A. Robinet, 20 vols., Vrin, vol. I, pág. 438, París, 1967-1976. («Non seulement il est très conforme à la raison, mais encore il paroît par l'èconomie toute de la nature, que Dieu ne fait jamais par des voies très difficiles, ce qui se peut faire par des voies très simples et très faciles: Car Dieu ne fait rien inutilement et sans raison»). LEIBNIZ: «Essais de Théodicée. Essais sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal». Deuxième partie, parag. 208, en *Oeuvres,* 2 vols., Charpentier, vol. II, pág. 199, París, 1842. («Les voies de Dieu sont les plus simples et les plus uniformes; c'est qu'il choisit des règles qui se limitent le moins les uns les autres. Elles sont aussi les plus fécondes par rapport à la simplicité des voies»).

[45] Explícitamente sobre los límites de la geometría cartesiana y su concepción mecanicista, que hace

Pascal había denunciado que ningún sistema formal puede —si se permite la expresiva redundancia— formalizar su propia formalización:

> «Car quand elle est (la matemática) arrivée aux premières vérités connues, elle s'arrête là et demande qu'on les accorden, n'ayant rien de plus clair pour les prouver (...) De là vient que si cette science ne définit pas et ne démontre pas toutes choses, c'est par cette seule raison que cela nous est impossible...» [46].

Estas críticas al método matemático como pretendido método universal, aplicable a los distintos sectores científicos, se agudizan a medida que avanza el siglo XVIII y parece evidente que hacia mediados de siglo se produce un desplazamiento del modelo apistemológico, de tal manera que al «reinado de la geometría» sucede el de la «historia natural»; una historia natural que aspiraba a convertirse verdaderamente, y por primera vez, en historia de la naturaleza, y que construye sus categorías científicas a partir de la observación de la realidad.

Sin embargo, esta inflexión cierta no autoriza la oposición simplificadora que mantiene la existencia de dos actitudes polarizadas alrededor de dos filosofías de la ciencia en el siglo XVIII: una, la que mantendría la mayoría de los autores ingleses, cargando el acento sobre el empirismo y el experimentalismo y marcando su rechazo respecto a los «sistemas», apoyándose fundamentalmente en la concepción newtoniana. Y la otra, defendida predominantemente en Francia y en Holanda, que se basaría en el racionalismo cartesiano y su concepción unificadora de principios universales aplicables a todos los aspectos de la realidad.

## Razón y experiencias unidas

Para empezar, ninguna investigación científica, ninguna filosofía de la naturaleza de la época ilustrada, escapó al influjo de ambas [47]. Como ya se ha señalado, la dualidad entre racionalismo y empirismo desde el punto de vista epistemológico —dualidad que expresa por lo demás otra más profunda entre materia y espíritu—, representa las dos caras de una misma moneda al estudiarlas en su contexto histórico y no abstractamente, y el pensamiento ilustrado se mueve entre uno y otro polo incesantemente. Se configura como pensamiento típicamente racionalista por su creencia en la razón, no sólo como instrumento metódico de conocimiento, sino también como fuerza histórica que domina el presente y puede conformar el futuro.

---

«que le cartésianisme en ce qu'il a de bon n'étoit que l'antichambre de la véritable philosophie». Ver *Lettre de M. Leibniz à un ami. Sur le cartèsianisme,* 1695. En *Opera omnia,* 6 vols., Dutens, Tomus secundus, Pars, I, pág. 263, Génève, 1768.

[46] PASCAL: «De l'esprit géométrique et de l'art de persuader». *Opuscuales.* En *Oeuvres complètes,* Gallimard, Pléiade, págs. 582-583, París, 1954.

[47] CROMBIE, A. C.: «Historia de la ciencia: de San Agustín a Galileo», *op. cit.,* vol. II, pág. 282. MOUSNIER, R., y LABROUSSE, E.: «Le XVIIIè siècle», en *Histoire générale des civilisations,* vol. V, sous la direction de M. Crouzet, P.U.F., págs. 58-63, París, 1967. CAPEK, M.: «El impacto filosófico de la física contemporánea», *op. cit.,* pág. 304.

Se configura al mismo tiempo como empirista al rechazar, siguiendo la corriente de Locke y Condillac, la posible existencia de ideas innatas y afirmar la posibilidad del conocimiento solamente a partir de las sensaciones. Es decir, nunca se sustituye el «razonamiento» por la «experiencia», como de forma simplificada ha querido verse en el paso del cartesianismo el newtonismo y, en general, en la formación de la ciencia moderna respecto a la filosofía escolástica anterior, sino que de lo que se trata es de una nueva manera de unir razonamientos y experiencia.

Por otra parte, de la misma manera que la figura y obra de Newton ha sido revisada en nuestra época, también lo ha sido la de Descartes y, como es lógico, el racionalismo cartesiano, rompiendo en parte la oposición que los hombres del XVIII habían establecido entre los dos grandes sistemas. Descartes ha dejado de ser considerado, en la moderna investigación histórica y filosófica, como una figura de transición entre la escolástica y la ciencia moderna; al contrario, son muchos los autores que insisten en la necesidad de no ver a un Descartes metafísico y apriorístico sin más, sino a un Descartes influido por Bacón y defensor de la experiencia. La problemática de la epistemología científica de Descartes adquiere otra dimensión si se juzgan los textos cartesianos *históricamente:* «Lire... en historien... avant d'intérpreter en philosophe» [48]. La insistencia cartesiana en que se practique una ciencia experimental en el estudio de la Dióptrica y los Meteoros, la vinculación del conocimiento a la praxis y no a las especulaciones del sabio encerrado en un gabinete [49], la necesidad de experiencias en su investigación sobre los animales [50], su interés práctico por la medicina [51], su acento en la utilidad social de las ciencias frente a la metafísica especulativa, etc., todo ello se inscribe en una defensa de lo experimental en una época de minusvaloración de la experiencia y de un necesario ataque a la filosofía escolástica y al principio de autoridad.

Pero no sólo Descartes muestra este interés real por lo experimental en sentido ya

---

[48] Ejemplo de esta lectura entre nosotros sería la breve pero sugerente introducción de VIDAL PEÑA GARCÍA a las «Meditaciones metafísicas» de *Descartes,* Ed. Alfaguara, págs. XXII-XXXV, Madrid, 1977, o las páginas sobre el tema de LLEDÓ, E.: *Filosofía y lenguaje,* Ariel, págs. 159-164 y 181, Barcelona, 1970. Asimismo, QUINTÁS ALONSO, G.: «La presencia de Descartes en la Ilustración», Revista *Teorema,* vol. IV/2, 1974, págs. 215-225, y «Razón y experiencia en Descartes», Valencia, 1973 (breve resumen de su tesis doctoral). En el mismo sentido, DENISSOFF, E.: *Descartes, premier théoricien de la Physique Mathématique.* Publications Universitaires Louvain, 1970. KOYRE, A.: «La loi de la chute des corps. Descartes et Galilée», en *Études galiléennes,* Ed. Hermann, págs. 83-158, París, 1966. MILHAUD, G.: *Descartes savant,* Alcan, París, 1921. MOUY, P.: *Le développement de la physique cartésienne,* Vrin, París, 1934. SCOTT, F.: *The Scientific Work of René Descartes,* Taylor and Francis, London, 1952. JASPER, K.: *Descartes y la filosofía,* Leviatán, Buenos Aires. LOSEE, J.: *Introducción histórica a la filosofía de la ciencia,* Alienza Universidad, págs. 85-88, Madrid, 1976. En cuanto a los puntos conexos entre la Escolástica y el pensamieno cartesiano, sigue resultando de referencia obligada los magníficos comentarios de E. GILSON al *Discours de la méthode,* Ed. Vrin, París, 1947, así como el *Étude sur le rôle de la pensée médievale dans la formations du système cartésien,* Vrin, París, 1930. También BLANCHET, L.: *Les antécedents historiques de Je pense, donc je suis,* Alcan, Paris, 1920. Respecto a racionalismo y experiencia, en general, ver lo dicho en la nota 11.

[49] DESCARTES, R.: «Discours de la méthode», I, Pléiade, *op. cit.,* pág. 131.

[50] DESCARTES, R.: «Lettre au marquis de Newcastle», 1645, Pléiade, pág. 1217.

[51] DESCARTES, R.: «Discours de la méthode», VI, Pléiade, págs. 168-179.

moderno. Belaval ha estudiado este mismo problema en Leibniz, señalando el fracaso del método apriorístico basado en las matemáticas y la ausencia de experimentación en el sentido newtoniano, pero matizando la relación de racionalismo y empirismo y el carácter colectivo de la construcción científica en la que Descartes y Leibniz son pilares indiscutibles [52]. También sobre la función que la experiencia representa en la filosofía leibniziana y su metodología «más propia de un empirista que de un racionalista», Salas Ortueta, entre nosotros, ha llevado a cabo un riguroso estudio [53].

Parecidas consideraciones se han hecho sobre la interrelación de razón y experiencia en Malebranche —quien recusaba, como es sabido, la afirmación cartesiana de la cantidad fija de movimiento sobre la base demostrada por la experiencia y favorecía con su filosofía ocasionalista el análisis empírico [54], y en Spinoza, del que los importantes trabajos de P. Vernière o Matheron han contribuido a su profundización metodológica [55], a los que habría que añadir las consideraciones que, sobre la limitación de su materialismo y el sentido que tiene en su obra la experimentación, ha expuesto P. Raymond [56].

Es decir, no sólo la contraposición entre razón y experiencia resulta equívoca en el siglo ilustrado, sino que ya lo era en los grandes nombres del siglo XVII si se estudian tales categorías en su propio contexto histórico, en lucha contra la escolástica y contra una filosofía del «sentido común», basada en último término en argumentos de autoridad.

## La nueva concepción de la naturaleza

Así, la nueva ciencia transforma profundamente la manera de mirar e interrogar a la naturaleza. a partir de Galileo, es sabido que la ciencia se hace posible por la reducción sistemática del mundo a su estructura matemática, pero no basta, como es

---

52 BELAVALL, Y.: *Leibniz, critique de Descartes,* Gallimard, págs. 457, 525 y 534, París, 1960.

53 SALAS ORTUETA, J.: *El conocimiento del mundo extemo y el problema crítico en Leibniz y en Hume,* Universidad de Granada, Departamento de Filosofía, págs. 47-65, 1977.

54 «Ciertamente —escribe Malebranche—, no es posible en este caso descubrir la verdad sino por la experiencia. Pues, como no se pueden abarcar los designios del Creador, ni comprender todas las relaciones que tienen con sus atributos, conservar o no conservar en el universo una igual cantidad absoluta de movimiento, parece depender de una voluntad de Dios puramente arbitraria, de la cual, por consecuencia, nada se puede asegurar sino por una especie de revelación, *como es la que da la experiencia.* Pero yo no había dedicado todavía bastante atención a los diversos experimentos que personas muy sabias y muy exactas habían hecho sobre el choque de los cuerpos...». MALEBRANCHE: «Des lois générales de la communication des mouvementes» (1700-1712). *Avertissement. Oeuvres complétes,* sous la direction de A. ROBINET, *op. cit.,* vol. XVII-1, pág. 55.

55 VERNIÈRE, P.: *Spinoza et la pensée françcaise avant la Révolution,* P.U.F., 2 vols., París, 1954. MATHERON, A.: «Individu et communauté chez Spinoza», *Minuit,* París, 1969 (especialmente partes III y IV). Asimismo, PEÑA GARCÍA, V.: «El materialismo de Spinoza», *Revista de Occidente,* Madrid, 1974; y STUART HAMPSHIRE: *Spinoza.* Alianza Universidad, Madrid, 1982, especialmente capítulo 3.

56 RAYMOND, P.: *Le passage au matérialisme. Idéalisme et matérialisme. Mathématiques et matérialisme.* Maspero, págs. 272-279. París, 1973.

obvio, con aplicar las matemáticas a la experiencia —cosa que ya hacía la Cábala y toda la tradición hermética desde hacía siglos—, sino que se despoja sistemáticamente a ésta de sus cualidades sensibles, reduciéndose a la imagen mecanicista de la naturaleza, como ya se ha analizado anteriormente. De la misma forma, no basta tampoco con el recurso al experimento para conferir valor experimental a la investigación; durante toda la Edad Media y el Renacimiento, los alquimistas en sus laboratorios, encerrados «entre retortas, alambiques, crisoles, hornillos», «atormentaban» a la naturaleza y ésta no respondía, ni siquiera a los que habían abandonado las creencias mágicas; sencillamente, las preguntas estaban mal hechas [57]. Menos aún bastaba la simple observación de la realidad y la recogida de datos al estilo baconiano; aquí el papel limitado de la experiencia por sí sola resalta todavía más. «Sólo las bestias son empíricas», había afirmado Leibniz frente a la teoría lockeana de las sensaciones [58]. La experiencia suministra respuestas siempre que se le planteen determinadas hipótesis y, para evitar que el mismo fenómeno sirva para justificar distintas hipótesis, la nueva ciencia se expresa en lenguaje matemático. Las magnitudes principales de la nueva física —fuerza, masa, aceleración— no se presentan naturalmente a la observación; son descubrimientos de carácter abstracto que se consiguen con una verdadera revolución mental: la de saber mirar la naturaleza con ojo de geómetra, situando los fenómenos físicos en un espacio homogéneo, infinito, isótropo, sin centro ni lugares privilegiados. Bien es verdad que una ciencia matematizada presupone la posesión de unos instrumentos de medición precisa, pero, inversamente, la construcción de tales intrumentos presupone también una ciencia elaborada. El método científico mide *antes* de saber lo que mide. El experimento, pues, no es el puro empirismo, sino la experiencia guiada por la razón matemática. Pues «la naturaleza no responde sino a las cuestiones establecidas en lengua matemática, porque la naturaleza en el reino de la medida y el orden. (...) Galileo nos dice partir de la experiencia; pero esta «experiencia» no es la experiencia bruta de los sentidos» [59]. Es más, como afirma Maravall, «sin teorías no hay hechos», «es el enfoque teórico el que hace aparecer ante nosotros el objeto de la observación» [60].

Las matemáticas dejan de ser por ello una ciencia auxiliar, de tipo ideal (como estaba considerada por los medievales, que la separaban tajantemente, y a un nivel

---

[57] BLANCHE, R.: *El método experimental y la filosofía de la física.* F.C.E., págs. 46-47. México, 1972. BACHELARD, G.: *La formación del espíritu científico,* s. XXI, págs. 15-16, Buenos Aires, 1972.

[58] LEIBNIZ: «Nouveaux essais...». Avant-propos, en *Oeuvres,* Charpentier, París, 1842, *op. cit.,* vol. I, pág. 4. Se podría añadir a este respecto —señalando de paso la vigencia del problema epistemológico y metodológico planteado—, la afirmación categórica de uno de los grandes cientficos del siglo XX, el propio Einstein, quien, en una carta a Karl Popper, escribía: «De un modo general, no me agrada todo el aferrarse "positivista" a lo observable, que ahora esta de moda. Me parece una cosa trivial (...) no se puede fabricar la teoría a partir de resultados de observación, sino sólo inventarla». Carta de Albert Einstein (1935). Apéndice XII en el libro de POPPER, K.: *La lógica de la investigación científica.* Tecnos, pág. 427. Madrid, 1962.

[59] KOYRÉ, A.: «La loi de la chute des corps», en *Etudes galiléennes, op. cit.,* pág. 156. En el mismo sentido, REICHENBACH, H.: «La filosofía científica», *op. cit.,* págs. 113-115. Y RAYMOND, P.: «Le passage au matérialisme», *op. cit.,* págs. 220-222.

[60] MARAVALL CASESNOVES, J. A.: «Teoría del saber histórico». *Revista de Occidente,* págs. 129-130. Madrid, 1967.

inferior, de la física o tratamiento de las cosas reales), para convertirse en el soporte de la nueva ciencia. La gran síntesis newtoniana entre la corriente físico-matemática y la enpírica y experimental de la filosofía corpuscular, sometiendo las entidades metafísicas a las leyes del movimiento [61], consagra decisivamente el modelo epistemológico y metodológico de las ciencias físicas para ser aplicado a todos los demás sectores de la realidad.

Pero el *método universal* que transmite la física triunfante acaba convirtiéndose en un obstáculo epistemológico para el desarrollo de otros sectores científicos, como mo podía por menos que ocurrir en el estudio de las ciencias de la vida. Como ha señalado Bachelard, el falso rigor bloquea el pensamiento; un exceso de matematización en un campo que no posee la regularidad del espíritu matemático puede conducir a la subjetivización de lo cuantitativo y a impedir, por la precipitación en la construcción de un primer sistema matemático, la comprensión de otro sistema nuevo [62].

De ahí que, dada la complejidad de lo real, ningún método particular tiene una autoridad universal y que, partiendo de la universalidad del método, hay que desembocar en la *pluralidad de métodos;* en la necesidad de una multiplicidad y relatividad de las metodologías, ya que cada una tiene autoridad en un dominio determinado, pero no en todos. El prestigio alcanzado primero en la física y luego, en general, en toda la ciencia natural ha hecho que esta pluralidad metodológica sea todavía un problema debatido [63].

Para los hombres del XVIII, el prestigio de un método universal que es precisamente el de la ciencia física, ya que ahí es donde ha probado su eficacia, es indiscutible, aun cuando, como se ha visto a través del estudio de la historia natural y de las ciencias de la vida en general, se ven obligados a romper ciertas barreras para ir más allá del programa de geometrización del universo. Sin embargo, la creencia racionalista en una estructura inteligible de lo real hace imprescindible la necesidad de un método adecuado que, por debajo de las apariencias, desvele su intrínseca coherencia con la ayuda de unos instrumentos metódicos que expliciten y descubran tal estructura.

## Entusiasmo de Montesquieu por el método

Tal es el contexto metodológico en el que, como se está viendo, surge la obra madura del barón de Montesquieu. En ese marco de la aparente polaridad entre

---

[61] KOYRÉ, A.: «Sens et portée de la syntheèse newtonienne», *op. cit.*, pág. 32.

[62] BACHELARD, G.: «La formación del espíritu científico», *op. cit.*, págs. 25 y 248. En este mismo sentido, pero aplicado a nuestra época actual y al tratamiento metódico que se hace en determinados sectores del estudio de las ciencias sociales y al furor de la «moda matemática» en campos que no permiten tal matematización, ver el excelente artículo de CARTEA, M. J.: «Un viaje por el mundo 3», revista *Teorema,* vol. V/1, 1975, págs. 17-48. Aunque algo trivial por exceso de ironía en ocasiones, abunda en la misma dirección el libro de ANDRESKI, S.: *Las ciencias sociales como forma de brujería.* Taurus, págs. 133-174. Madrid, 1973.

[63] Sobre este tema y señalando que no existen métodos «en sí», sino sólo método en tanto que hay investigación y ésta, a su vez, es resultado de un proceso caracterizado por su complejidad y continuidad, ver PÉREZ DÍAZ, V.: *Introducción a la sociología.* Alianza Universidad, págs. 168-169. Madrid, 1980.

racionalismo y empirismo antes indicado, se pueden comprender las tensiones de su pensamiento entre el examen de la realidad «tal como es» y el «cómo debería ser». Como se ha visto, nuestro autor parte de una teoría del concocimiento que es la predominante en la primera mitad de siglo y que procede de Locke y de Newton, pero no prescinde —como tantas veces se ha señalado— de la dimensión apriorística del racionalismo cartesiano. Y no prescinde, añadiría, porque en parte no puede prescindir; porque, en definitiva, desde Galileo y Newton, la ciencia se basa en un apriorismo: la creencia de que existe una estructura inteligible de lo real y que tal estructura puede ser aprehendida con el método matemático. Aun con todas las correcciones posteriores, este axioma metodológico sigue perdurando a lo largo de todo el siglo XVIII.

Ello explica el entusiasmo de Montesquieu por el método, explicitado desde sus primeros años de dedicación científica:

> «Ce qui rend les découvertes de ce siècle si admirables, ce ne sont pas des vérités simples qu'on a trouvées, *mais des méthodes pour les trouver;* ce n'est pas une pierre pour l'edifice, *mais les instruments et les machines pour le bâtir tout entier»* [64].

Este método científico, que implica algo más que la pura invención técnica.

> «Si la Physique n'avoir d'autres inventions que celles de la poudre et du feu grégeois, on feroit fort bien de la bannir comme la Magie» [65].

(sobre todo si tal invención se aplica a la guerra), exige un trabajo paciente y continuado, no es un simple producto de intuiciones brillantes:

> «D'ailleurs, l'imagination fait bien inventer les systèmes (...) mais la plupart des découvertes en physique ne sont que l'effet d'un travail long et assidu...» [66].

Aunque a veces tampoco está excluido el azar, no es lo fundamental:

> «Le hasard fera peut-être quelque jour ce que tous ses soins n'ont pu faire»,

señala a propósito de las dificultades para lograr una explicación científica de la secreción glandular.

> «Ceux qui font profession de chercher la vérité ne sont pas moins sujets que les autres aux caprices de la fortune (...) La vérité semble quelquefois courir au-devant de celui qui la cherche...» [67].

Pero, en general, es el trabajo metódico el que proporciona las bases de los nuevos descubrimientos. Trabajo metódico que implica, además, una cierta continuidad de equipo, de investigaciones sucesivas; investigaciones de mayor o menor envergadura,

---

64 *Discours sur les motifs qui doivent nous encourager aux sciences.* Pléiade, I, pág. 55.

65 *Pensées.* 600. Pléiade, I, pág. 1127.

66 *Pensées.* 1427. Pléiade, I pág. 1335.

67 *Discours sur l'usae des glandes rénales.* Pléiade, I, pág. 26.

pero que aportan su pequeño grano de arena al edificio científico, como implícitamente deja entrever en un conocido párrafo sobre la continuidad entre Descartes y Newton:

> «Et c'est en cela que la physique est si admirable: grands génies, esprits étroits, gens médiocres, tout y joue son personnage: celui qui ne saura pas faire un système comme Newton, fera une observation avec laquelle il mettra à la torture ce grand philosophe...» [68].

Aunque Newton siempre será el gran Newton, es decir, un genio sucesor de Descartes, Montesquieu sitúa siempre a los grandes hombres en el medio histórico y cultural que hace posible su surgimiento. Lo que es válido en el terreno político, en la historia de Roma o de Suecia, por ejemplo [69], ocurre también en el terreno científico:

> «Nos pensées —reflexiona lúcidamente nuestro autor [70]— soulent toutes sur des idées qui nous sont communes; cependant, par leurs circonstances, leur tour et leur application particulière, elles peuvent avoir quelque chose d'original à l'infini comme les visages.»

## Actitud hacia las matemáticas

Pero este trabajo metódico «largo y asiduo» al que hace referencia Montesquieu, no es ya el trabajo del investigaor geómetra, sino el experimental del científico naturalista.

En efecto, Montesquieu no se interesa especialmente por la geometría ni por la matemática en general, que había constituido el pivote de la nueva ciencia. Aun cuando confiesa en una carta escrita en 1725 su interés por la geometría, su estudio parece más bien un recurso frente a *l'ennui* que una verdadera inquietud intelectual:

> «Je suis ici au milieu des bois, ou je n'ai d'autres ressources que la géometrie» [70 bis].

Aun con toda su admiración por Descartes y de ese posible deseo, que le atribuye Barrière, de convertirse en el Descartes de la historia y de la legislación [71], es un hecho

---

68 *Observations sur l'histoire naturelle.* Pléiade, I, pág. 43. Esta posible aportación de cualquier científico al edificio de la ciencia estaría en la línea marcada por Bacon y Descartes: si se sigue el método adecuado, se lograrán resultados positivos, con independencia de la mayor o menor genialidad individual.

69 *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence.* XI. Pléiade, II, pág. 129. («Si César y Pompeyo hubiesen pensado como Catón, otros hubieran pensado como César y Pompeyo, y la república, destinada a perecer, habría sido arrastrada al precipicio por otras manos.»). *Ibídem,* XVIII, pág. 173: «... si el azar de una batalla (...) causó la ruina de un Estado, habia una causa general que determinaba que ese Estado pereciese como resultado de una sola batalla». En el mismo sentido, *Esprit des Lois,* X, 13. Pléiade, II, pág. 387. «Poltava no arruinó a Carlos XII. Si no hubiese hallado su ruina en ese lugar, lo mismo habría ocurrido en otro...» Y en *Pensées.* 1705, Pléiade, I, págs. 1408-1409.

70 *Spicilège* (210). Pléiade, II, págs. 1281-1282.

70 bis «Montesquieu au marquis de Brancas» (22 mayo 1725). *Correspondance.* 66. Publié par F. Gébélin, 2 vol. Champion, vol. I, pág. 90, París, 1914. En el mismo sentido, «Montesquieu à Dodart (septiembre 1725), *Correspondance,* 85, *ibídem,* pág. 116.

71 BARRIÈRE, P.: «Un grand provincial...», *op. cit.,* pág. 313.

que las matemáticas constituyen una laguna en el saber de Montesquieu, a pesar de su curiosidad universal por todo tipo de conocimiento. Incluso no escatima de tanto en tanto su ironía respecto a la labor de los geómetras:

> «Je disois: La Nature a donné la quedrature aux mauvais geómetres pour faire les délices de leur vie» [72].

Ironía que a veces engloba a las «preciosas ridículas» de su época:

> «Autrefois que la physique n'étoit point si chargée de géometrie, les femmes, qui y pouvoient entendre quelque chose, la méprisoient. A présent qu'elles n'y peuvent rien entendre, elles l'estiment beaucoup et veulent le savoir» [73].

Sobre todo, ataca la pretensión de superioridad que mantienen los geómetras. Es estimable cualquier hombre en cualquier ciencia si aporta algo de espíritu y de buen sentido en su trabajo. Todas las ciencias son buenas y se ayudan unas a otras, afirma Montesquieu. Y resulta ridículo discutir sobre la dignidad y preferencia de una sobre otra, igual que era ridícula la discusión entre el maestro de danza y el maestro de armas que satirizaba Molière. Y afirma explícitamente:

> «Ce qui me choque de la géometrie —prosigue— et m'en dérobe la sublimité, c'est que c'est une affaire de famille et que les géometres viennent de père en fils» [74].

Igualmente en «Lettres Persanes», manifiesta su profunda ironía respecto al pedante geómetra que interpreta toda la realidad en función de sus cálculos, sin escuchar siquiera a los demás [75].

En esta negativa de Montesquieu a interpretar la realidad según un «espíritu geométrico», que en Francia se había convertido a principios de siglo en una especie de segunda «escolástica», habría que entender la relación que Montesquieu mantiene con la ciencia exacta que había sido el fundamento científico del siglo anterior. La «sequedad de la geometría» [76]; la exactitud que le reconoce («Je n'épouse pas les opinions, excepté celles des livres d'Euclide», escribe en sus cuadernos [77]; no pueden acomodarse al mundo cambiante que es la realidad biológica y social. Si ni siquiera en medicina es posible aplicar al «quantum» de las matemáticas para su desarrollo [78], mucho menos podrá aplicarse al universo político y social humano. Bien es verdad que puede considerarse un gobierno como una suma compuesta de varias cifras; se puede quitar de un lado y añadir de otro —señala explícitamente—, pero lo que en aritmética permanece a pesar del cambio, a saber, el valor de cada cifra en sí misma y

[72] *Pensées.* 679. Pléiade, I, pág. 1182.

[73] *Pensées.* 1275. Pléiade, I, pág. 1313.

[74] *Pensées.* 678. Pléiade, I, págs. 1181-1182.

[75] *Lettres Persanes.* CXXVIII. Pléiade, I, págs. 320-322.

[76] *Pensées.* 837. Pléiade, I, pág. 1229.

[77] *Pensées.* 21 y 689. Pléiade, I, págs. 982 y 1187.

[78] *Spicilège* (645-649). Pléiade, II, pág. 1404.

su relación, no ocurre en política: *no se puede saber nunca cuál será el resultado del cambio que se ha hecho* [79].

De nuevo, a pesar del naturalismo y consecuente determinismo que se encuentra en la obra del barón de La Brède, la brecha entre el mundo cuantitativo de la ciencia física y el mundo cualitativo y significativo de los valores humanos, permanece incluso desde el punto de vista metódico. El matemático, escribe Montesquieu en sus cuadernos de la primera época [80], se mueve únicamente de lo verdadero a lo verdadero, de lo falso a lo verdadero por los argumentos *ab absurdo.* No conocen ese medio de lo probable, lo más o menos probable. No hay nada de más o de menos en las matemáticas.

> «Les méthodes des géometres sont despièces de chaîne qui les lient et les empêchent de s'écarter» [81].

Este convencimiento le lleva a afirmaciones un tanto peregrinas como que

> «les propositions mathématiques sont reçues comme vraies parce que personne n'a intéret qu'elles soient fausses...» [82].

y, poniendo como testigo de ello a Pirrón, afirma que cuando alguien lo ha querido, tales verdades han perdido su fundamento. Si bien parece que se podría conjeturar cuál es el sentido inconscientemente profundo de esta aparente simpleza —los fundamentos de las matemáticas, como demostraría Hume, están basados en unos axiomas aceptados y con una coherencia interna e ideal— [83], lo cierto es que Montesquieu considera que las matemáticas no tienen en el fondo más verdad absoluta que otras ciencias. Esta actitud de nuestro autor, sobre todo por lo que tiene de formulación superficial en muchas de sus asertaciones, pone desde luego en evidencia,

---

[79] *Pensées.* 1918. Pléiade, I, pág. 1461 («Il en est d'un gouvernement comme d'une somme qui est composée de plusieurs chiffres. Otez —y ou ajoutez— y un seul chiffre, vous changez la valeur de tous les autres. Mais comme on sait, en arithmétique, la valeur de chaque chiffre et son rapport, on n'est pas trómpé. Il n'en est pas de même en politique: on ne peut jamais savoir quel sera le résultat du changement qu'on fait.»)

[80] *Pensées.* 675. Pléiade, I, pág. 1181.

[81] *Pensées.* 676. Pléiade, I, pág. 1181. «Les principes de la géométrie sont très vrais —escribe en otro lugar—; mais si on les appliquoit à des choses de goût, on feroit déraisonner la raison même.» *Défense de l'Esprit des Lois.* Pléiade, II, pág. 1165.

[82] *Pensées.* 675. Pléiade, pág. 1181.

[83] HUME: «An Enquiry concerning Human Understanding», en *Enquiries concerning.* Clarendon, Oxford, 1927, Section IV, Part I, 27, págs. 31-32; y Section VII, Part, I, 48, págs. 60-61. Sobre los problemas metodológicos de la filosofía humeana en relación con las matemáticas, ver NOXON, J.: «La evolución de la filosofía de Hume», *Revista de Occidente,* págs. 112-124, Madrid, 1974. DELEUZE, G.: *Empirisme et subjectivité.* P.U.F., pág. 90, París, 1973. DELEUZE, G.: «Hume», en *Histoire de la philosophie,* sous la direction de F. Châtelet, *op. cit.,* pág. 65. PIAGET, J.: «Les problèmes principaux de l'epistemologie des mathématiques», en *Logique et connaissance scientifique,* Gallimard, La Pléiade, págs. 554-556, Dijon, 1967. *Ibídem,* «Les donnés de l'epistemologie physique», págs. 612-614. Sobre la condición axiomática de las matemáticas y el abismo que supone la duda filosófica de tales axiomas en la época clásica, ver la *Introducción* ya citada de Vidal Peña a las *Méditations métaphysiques,* de Descartes, y su interpretación de lo que podría suponer la duda cartesiana introducida por el «genio maligno», pág. XXVIII.

como ya se dijo, el insuficiente conocimiento matemático de nuestro autor, lo cual, según uno de sus biógrafos clásicos, sería en el fondo de agradecer, pues nada es más peligroso para los estudios morales y políticos, dice Barckhausen [84], que los métodos y actitudes de los matemáticos intentando imponer a los hechos una precisión aritmética apriorística. Pero también esa insuficiencia puede ser que le haya permitido paradójicamente una visión más profunda de que la realidad no puede ser constreñida, más que a costa de la reducción, a símbolos matemáticos. Y que esa reducción en el campo de las ciencias de la vida y del hombre, en general, lleva consigo una trivialización que puede inutilizar tal conocimiento reducido, por exacto que sea.

Desde nuestra perspectiva, interesa resaltar que, en definitiva, la naturaleza para Montesquieu no tiene una imagen geométrica; el método de Euclides no tiene nada de «natural», afirma nuestro autor frente a Pascal, y es imposible que un niño de seis o siete años haya podido pensar en la geometría de una manera «innata»; sólo la utilidad justifica, en definitiva, los procedimientos geométricos; fueron los desbordamientos del Nilo los que hicieron pensar a los egipcios en la geometría, concluye lúcidamente Montesquieu [85], afirmando así de nuevo su vigoroso sentido de la materialidad de las cosas y su negación a toda metafísica innatista.

## 3. Observación y experimentación. La fascinación newtoniana

No es, por tanto, en la matemática donde debe centrarse la investigación metódica para Montesquieu, sino en la observación directa de los hechos naturales; no es a través del procedimiento deductivo heredado del espíritu geométrico como se conseguirá conocer la realidad, sino de la inducción experimental de la misma; no es en las meditaciones solitarias en un gabinete donde se encontrarán las claves de la naturaleza, sino:

> «En el seno de la naturaleza misma» [86]. «Je n'ai point tiré mes principes de mes prejugés —declara Montesquieu— mais de la nature des choses» [87].

Habría al menos tres niveles de problemas aquí entrelazados que necesitarían una explicación más detallada. De un lado, el proceso por el cual Montesquieu ha llegado a estas afirmaciones sobre el valor del método experimental y sobre los fundamentos de su propia obra. De otro, en qué medida ha conseguido esa objetividad científica de que hace gala al afirmar haber extraído sus principios de la propia «naturaleza de las cosas». Todavía una tercera cuestión sería dilucidar el posible juego dialéctico entre esos principios y la realidad social y política que analiza Montesquieu.

---

[84] BARCKHAUSEN, H.: *Montesquieu, ses idées et ses oeuvres, d'après les papiers de La Brède*. Hachette, pág. 5, París, 1907.

[85] *Spicilège* (332-333). Pléiade, II, pág. 1309.

[86] «Observations sur l'histoire naturelle», *op. cit.*, Pléiade, I, pág. 39. Ver la casi coincidencia literal de la frase de Montesquieu con lo que Descartes había expresado en su *Discours de la méthode*, I, Pléiade, pág. 131.

[87] *Esprit des Lois*. Préface. Pléiade, II, pág. 229.

El proceso de adopción de un método experimental ya ha sido analizado con minuciosidad en otro lugar y, especialmente, la sustitución de las leyes cartesianas por leyes newtonianas se ha investigado en relación a la actividad naturalista de Montesquieu, resaltando el interés de nuestro autor desde muy tempranamente por la observación directa y por todo tipo de experimentos que permitieran descubrir las leyes de la naturaleza deduciéndolas de los fenómenos mismos [88].

La serie de experiencias con animales y plantas, cuyos resultados expone en «Observations sur l'historie naturelle» [89], pueden estudiarse ahora desde el punto de vista metódico. Tales experimentos, por muy simples que parezcan desde una perspectiva actual, no tienen nada de ridículos en su especificidad histórica y se inscriben metodológicamente en una actitud científicamente avanzada ante los hechos aparentemente obvios de la realidad. «Souviens-toi de te méfier» era la divisa de la nueva ciencia. Se trata de no avergonzarse por la realización de «humildes» experimentos, como señalaba Réaumur [90], que, sin embargo, contribuyen paulatinamente a cambiar la visión tradicional de las cosas. Se trata de una actitud científica que busca explicación, por un lado, en los propios fenómenos y no en causas apriorísticas —tal como había enseñado Newton—, y que además, ante un hecho insólito, intenta reproducirlo científicamente. No es sólo la observación de los hechos en sí, sino la experimentación científica de los mismos lo que desde esta perspectiva metodológica, y con independencia de su resultado final, implican las «observaciones» naturalistas de Montesquieu en 1721. «Damos nuestras conjeturas sobre esta materia —aclara Montesquieu—, muy ligeramente, puesto que nos resulta extremadamente nueva: si las experiencias que hemos hecho hubieran resultado, sostendríamos como verdadero lo que ahora adelantamos dudosamente, pero sólo disponemos de observaciones fracasadas por defecto de los instrumentos» [91].

Por ello, Montesquieu elogia siempre sinceramente en sus discursos académicos a aquellos trabajos basados en la observación paciente [92], y pone especial cuidado en el relato no sólo de sus propias experiencias, sino las de amigos cercanos como el cardenal de Polignac, «quien ha examinado en el microscopio la sangre de una anguila...» [93]. Por lo demás, uno de los motivos que deben animar el cultivo de la ciencia, señala en su «Discours sur les motifs qui doivent nous encourager aux sciences», es precisamente la esperanza de triunfar, dado que el edificio de la ciencia está basado en unos métodos que permiten el conocimiento de la realidad y, por tanto, el triunfo de la empresa acometida [94].

---

[88] *Vid.* nota 28.

[89] *Observations sur l'histoire naturelle.* Pléiade, I, págs. 29-43.

[90] ROGER, J.: *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIè siècle.* A. Colin, pág. 191. París, 1971.

[91] «Observations sur l'histoire naturelle», *op. cit.,* Pléiade, I, págs. 40-41.

[92] «Discours sur la cause de l'écho» (1718). Resomption sur une observation de M. Doazan. Ed. de A. Masson, en *Oeuvres complètes de Montesquieu,* 3 vols., Nagel, 1950-1955, vol. III, pág. 75. «Discours sur l'usage des glandes rénales» (1718), «Resomption de l'observation... sur la fleur de la vigne». *Ibídem,* Nagel, III, pág. 86. «Discours sur les motifs qui doivent nous encourager aux sciences» (1725). Pléiade, I, pág. 55. «Montesquieu à Ch. Bonnet» (20 febrero 1754). *Correspondance.* 641. Gébélin, *op. cit.,* vol. II, pág. 510.

[93] *Spicilège* (462-463). Pléiade, II, pág. 1349.

[94] *Discours sur les motifs qui doivent nous encourager aux sciences.* Pléiade, I, pág. 55.

No se le ocultan las dificultades de la empresa, que ya había expresado desde su primer discurso en la Academia de Burdeos en 1717, época en que le parecía que la naturaleza, «como esas vírgenes que conservan largamente lo que les es más preciado» —señala en un estilo retórico del que se desprenderá afortunadamente muy pronto—, había mostrado todos sus tesoros a los sabios del siglo anterior, no dejando apenas nada para sus contemporáneos, siendo «madre para ellos y madrastra para los investigadores posteriores». Pero precisamente por esas dificultades había que proseguir y superar la obra de los científicos del siglo XVII, concluye [95]. Parecería que nuestro autor traduce aquí, en un lenguaje por lo demás que refleja todavía su inmadurez intelectual, el «impasse» en que se encontraba la filosofía y metodología de la ciencia francesa en ese comienzo de siglo y del que irá saliendo a través de un largo y continuo proceso con la incorporación decisiva, como se ha visto, del modelo newtoniano para el estudio científico de distintos sectores de la realidad.

Teórica y prácticamente ciertos rasgos del método experimental, bajo la influencia del newtonismo, comienzan a estar en la base de la obra del barón de La Brède desde fecha temprana, aun cuando se vayan decantando a lo largo de su trabajo intelectual. Incluso los viajes tienen una importancia decisiva en la trayectoria metodológica de Montesquieu, asegurando, al decir de algún investigador, su método de observación y experimentación [96]. Y, en efecto, la importancia de sus observaciones sobre el aire, la alimentación, el clima de los distintos países, quedan reflejadas no sólo en sus notas de viaje, sino también en sus *Pensées*. Los viajes han servido, afirma Montesquieu, para demostrar, entre otras cosas, el error de la filosofía —escolástica— al considerar que, de las cinco partes de la Tierra, sólo dos eran habitables y que los que estaban en una no podían penetrar en la otra [97].

Pacientemente, a través de tales viajes, de sus lecturas e incluso de sus conversaciones con figuras de su época, Montesquieu va acumulando y recogiendo datos que anota en sus cuadernos para su posterior utilización: estadísticas comparadas de nacimientos y defunciones en un período determinado en Londres; estadísticas de bautismos en ciertos lugares de Inglaterra; de los navíos arribados a Lisboa en un año; de nacimientos y matrimonios de Amsterdam, así como de la entrada de buques en su puerto; del estado de la deuda exterior de Inglaterra; de la explotación por los ingleses de la madera de palo de campeche en América; del número de familias

---

95 *Discours prononcé à la rentrée de l'Académie de Bordeaux* (1717). Pléiade, I, págs. 7-8.

96 DÉDIEU, J.: «Montesquieu, l'homme et l'oeuvre...», *op. cit.*, págs. 62 y 78. El estudio monográfico más completo sobre este tema sigue siendo el libro de DODDS, M., *Les récits de voyages, sources de l'Esprit des Lois.* París, 1929. Réimpression par Slatkine Reprints Genève, 1980. Igualmente, le dedica especial atención COTTA, S., «Montesquieu la scienza dellà società, *op. cit.*, cap. V, sobre «la experiencia empírica de los viajes» y, especialmente, sobre la búsqueda a través de los viajes de la confirmación teórica, págs. 240-251. También en CHAUNU, P., *La civilisation de l'Europe des Lumières.* Arthaud, págs. 44-50, París, 1971; y BARRIÈRE, P., «Montesquieu, voyageur», en *Actes du Congrès Montesquieu, op. cit.*, págs. 61-67. Es la misma tradición viajera que había servido de experiencia a Descartes, como hace notar Etienne Gilson en sus siempre interesantes comentarios al «Discours de la Méthode», *op. cit.*, págs. 149-150.

97 *Dossier de l'Esprit des Lois.* 348. Pléiade, II, pág. 1086.

protestantes en Irlanda, etc. [98]. Ningún dato o reflexión, por humilde que sea aparentemente, es desdeñada por Montesquieu.

> Su interés por análisis y experimentos es constante: «J'ai fait hier l'analyse de l'eau de Neu-Sohl —escribe en pleno viaje por Italia—, qui convertit le fer en cuivre...» [99]. «Experimenter la pesanteur par le moyen d'une pierre d'aimant portée sur le sommet d'une tour ou en bas...», escribe en sus cuadernos como programa a realizar [100].

Hacer igualmente múltiples observaciones sobre diferentes pájaros para comprender la mecánica de su vuelo:

> «Il y a la trois choses à considérer: la pesanteur de leur corps, l'étendue de leurs ailes et la force du muscle qui pousse l'air...» [101].

Análisis y experimentos que mantiene en su obra de madurez, tanto en sus trabajos preparatorios de «Esprit des Lois» [102], como en la publicación definitiva de ésta: «He examinado el tejido exterior de una lengua de carnero —escribe— (...). Con un microscopio he visto (...) unos pelillos o una especie de pelusilla (...). Hice congelar la mitad de la lengua (...). Examinando el tejido al microscopio ya no se veían las pirámides...» [103].

Lo que es más importante, el propio Montesquieu considera implícitamente el conjunto de su obra fundamental, «De l'Esprit des Lois», como un ejemplo metódico no sólo válido para el conocimiento de la realidad política y social en este caso, sino como un instrumento de transformación de tal realidad al poder servir para la educación de los príncipes mejor que una serie de exhortaciones vagas y tratados morales tan perfectos como inútiles:

> «Cet ouvrage ne seroit pas inutile à l'éducation des jeunes princes et leur vaudroit peut-être mieux que des exhortations vagues à bien gouverner (...) ce qui est la même chose que si l'on exhortoit à résoudre de beaux problèmes de géométrie un homme qui ne connoîtroit pas les premières propositions d'Euclide» [104].

Y explícitamente lo afirmará en un borrador del mismo «dossier», que luego no

---

[98] *Spicilège* (430-431). Pléiade, II, pág. 1337. *Ibídem,* 448, pág. 1344. *Ibídem* (501), pág. 1362. *Ibídem* (602), pág. 1389. *Ibídem* (616 y 617), pág. 1395. *Ibídem* (634), pág. 1401. *Ibídem* (659-660), pág. 1408. Y, en general, 687 a 725, págs. 1417-1419.

[99] *Voyage de Gratz à La Haya.* I. Vénise. Pléiade, I, pág. 578.

[100] *Pensées.* 682. Pléiade, I, pág. 1182.

[101] *Pensées.* 758. Pléiade, I, pág. 1207.

[102] *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères.* Pléiade, II, pág. 1481, nota 3. («Faire une expérience sur un tendon, sur un nerf. La mettre tout du long, dans un long tuyau de verre arreté par deux bouchons. Mettre a la glace. Voir si le nerf se raccourcit à la glace...»). *Ibídem,* pág. 43. «On a observé en Angleterre que les os d'un cheval de race (...) pesent, à grosseur égale la moitié plus que ceux d'un cheval anglois ordinaire. (...) Je voudrois faire la même expérience sur les os d'un Hollandois et d'un homme des Pyrénées...»

[103] *Esprit des Lois,* XIV, 2. Pléiade, II, pág. 476.

[104] *Dossier de l'Esprit des Lois.* 200. Pléiade, II, pág. 1040.

incluirá definitivamente, pero donde considera que, a través de su estudio del desarrollo de las leyes, ha proporcionado una «especie de método» para los que quieran estudiar jurisprudencia [105].

## Apriorismo y observación

Pero, ¿en qué consiste esa «especie de método» que su autor cree puede legar a los estudiosos del Derecho? ¿Bajo qué criterios se ha ido organizando en su obra esa acumulación de datos y ese gusto por la experimentación? ¿Cuáles son los rasgos principales de la metodología adoptada por el barón de La Brède a lo largo de su experiencia como naturalista y que constituiría el instrumento y bagaje con los que, al decir de Caillois, acomete la «revolución sociológica»? [106].

La actitud de los especialistas ya se ha visto que era muy controvertida respecto al eje organizador de la obra de Montesquieu. Cartesianismo y newtonismo, racionalismo y experiencia, se han esgrimido como antagónicos, o al menos como categorías contradictorias no integradas formalmente en «Esprit des Lois».

> «En vain nous abandonnerions-nous à nos raisonnements, si nous ne les confirmons par des expériences», había escrito nuestro autor en 1721. «... avant de raisonner, nous avons un grand nombre de faits à éclaircir; et lá-dessus, le plus simples et les plus communs sont ceux sur lesquels nous avons été le plus trompés.» [107].

Es evidente que razón y experiencia se unen en el método de Montesquieu, pero, para buen número de investigadores, tal unión se realiza desde la óptica apriorística cartesiana, de modo que, aun adoptando unos principios filosóficos de la ciencia correctos, su método resultaría endeble, máxime si se añade a ello su ignorancia matemática [108]. Aunque Montesquieu no desprecia el hecho, uno de sus rasgos característicos, según Sainte-Beuve, sería precisamente la subordinación del hecho a la idea [109]. Aun reconociéndole como el autor que «por primera vez establece los principios fundamentales de la ciencia social» y que ha abierto la vía a sus sucesores, «quienes, instituyendo la *sociología,* no hicieron más que dar un nombre al género de estudios inaugurado por Montesquieu», Durkheim estimó igualmente que el barón de La Brède subordinaba la experiencia a la deducción apriorística, dando lugar a un

---

[105] *Ibídem,* pág. 1029: «On a vu dans tout cet ouvrage, que les lois ont des rapports sans nombre à des choses sans nombre. Etudier la jurisprudence, c'est chercher ces rapports. Les lois suivent ces rapports, et, comme ils varient sans cesse, elles se modifient continuellement. Je crois ne pouvoir mieux finir cet ouvrage qu'en donnant un exemple.

J'ai choisi les lois romaines, et j'ai cherché celles qu'ils firent sur les successions. On verra par combien de volontés et de hasards elles ont passé. Ce que j'en dirai sera une espèce de méthode pour ceux qui voudront étudier la jurisprudence.» (Subrayado nuestro).

[106] CAILLOIS, R.: *Préface.* «Oeuvres complètes de Montesquieu», *op. cit.,* Pléiade, I, pág. XIII.

[107] *Essai d'observations sur l'histoire naturelle.* Ed. A. Masson, Nagel, III, págs. 112 y 114.

[108] MILHAUD, G.: «Le régard scientifique de Montesquieu», R*ev. Europe, op. cit.,* págs. 35-36 y 41.

[109] SAINTE-BEUVE, C. A.: *Causeries du Lundi.* Garnier, vol. VII, pág. 47, París.

«equívoco en el método» que repercutía en un «equívoco en la doctrina» [110]. Parecida actitud había mantenido Lanson desde principios de siglo, si bien matizando lo que se debería entender por «cartesianismo» en Montesquieu: no tanto un sentido metafísico, sino el de un método de análisis y deducción en la construcción de «Esprit des Lois». En cualquier caso, la unión en esta obra de un racionalismo profundo confirmado por la experiencia es la obra de un genio, según Lanson, que abre nuevos caminos y permite la creación de una ciencia política. «Esprit des Lois» estaría así estrechamente unido al gran movimiento del pensamiento científico de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, más que la influencia de Newton, del que, según Lanson, Montesquieu debió sólo retener la idea de un equilibrio resultante de fuerzas múltiples de atracción y repulsión, en «Esprit des Lois» «se encontraría la huella profunda de Bacon; sería el espíritu baconiano, pues, el que, bajo la forma cartesiana de exposición, Montesquieu aplicaría en la investigación de las leyes de la existencia y desarrollo de las sociedades» [111].

Desde la perspectiva de estas páginas, no se podría compartir esta tesis del baconismo de Montesquieu, y de ninguna manera de un baconismo estricto, pero, aun así, parece importante resaltar que Lanson contribuyó a modificar en su momento no sólo la imagen metodológica de la obra del barón de La Brède, sino, lo que es más, la de un positivismo estricto que dividía racionalismo y empirismo de forma un tanto maniquea y separaba las etapas científicas de los siglos XVII y XVIII de forma tajante. Sobre todo en su excelente trabajo, ya aludido, de 1910 sobre el papel de la experiencia en la filosofía del siglo XVIII, Lanson incide en la línea, desarrollada posteriormente y explicitada en estas páginas, del sentido del racionalismo cartesiano y el valor que en él se da a la experiencia, así como del carácter empírico que la Ilustración francesa da a sus formulaciones teóricas y a sus intentos prácticos de reforma social, en una línea que vincula los libertinos de finales del clasicismo con las discusiones en el club de l'Entresol y la crítica de los filósofos de la segunda mitad de siglo. Y así, el propio Lanson, daría indirectamente la clave de este método «apriorístico» en algunas figuras del siglo ilustrado: el prestigio y la importancia de las matemáticas es tal que se convierte en el único tipo de demostración en el que se confía y por ello ideas de origen experimental e inductivo se presentan bajo forma analítica y deductiva [112].

Bien es verdad que, aun entre los defensores de una visión fundamentalmente «cartesiana» de Montesquieu, se insiste una y otra vez en la influencia que sus trabajos como naturalista han tenido en su aproximación metódica a la realidad social y política [113]. Si Barckhausen consideraba a Montesquieu, en definitiva, como el hombre

---

[110] DURKHEIM, E.: *Montesquieu et Rousseau, précurseurs de la Sociologie.* Marcel Rivière, págs. 97-100, 105 y 110, París, 1966.

[111] LANSON, G.: «Le déterminisme historique et l'idéalisme social dans l'Esprit des Lois», en *Etudes d'histoire littéraire, op. cit.*, págs. 135 y 159-160.

[112] LANSON, G.: «Le rôle de l'experience dans la formation de la philosophie du XVIIIè siècle en France», en *Etudes littéraires. Op. cit.*, págs. 164 y sigs. y 206.

[113] BENREKASSA, G.: *Montesquiu.* P.U.F., pág. 24, París, 1969. BARRIÈRE, P.: «Un grand provincial...», *op. cit.*, pág. 340. MILHAUD, G.: «Le régard scientifique de Montesquieu», Revista *Europa. Op. cit.*, pág. 37. BEYER, Ch.: «Montesquieu et l'esprit cartésien», en *Actes du Congrès Montesquieu, op. cit.*, pág. 166.

del análisis y de las grandes síntesis [114], Sorel, en la misma línea, le califica como un genio generalizador, lo que constituiría su grandeza y su debilidad. Generalización además que respondería a un estilo profundo del presidente y no a un simple velo encubridor de su pensamiento concreto; sin embargo, aun con ello, sigue afirmando Sorel, del paso de Montesquieu por los laboratorios, le queda una concepción de la ciencia, un método de trabajo determinado y un «instinto» de la experiencia que se plasma en sus obras socio-políticas [115].

Para otra corriente posterior de autores, sin embargo, la organización metódica de racionalismo y experiencia en Montesquieu no es fundamentalmente cartesiana y sus matizaciones respecto a la evolución de un apriorismo racionalista a un método experimental son imprescindibles para el conocimiento de la obra de nuestro autor. En este sentido, es significativa la postura de Dédieu, situando a Montesquieu en «esos comienzos del siglo XVIII en que la ideología cartesiana ha saturado los espíritus», los cuales «por una especie de reacción brutal», buscan sustituir los principios, los aforismos, las evidencias verbales, por los hechos, pacientemente analizados y controlados, y por las experiencias renovadas según las exigencias del método experimental». Montesquieu partiría, por tanto, de observaciones minuciosas, de un análisis infinitesimal de los hechos, que revela su espíritu positivo y la subordinación del espíritu deductivo al método experimental. Su obra será por ello *l'oeuvre du microscope et du scalpel.* Su método se basa por tanto en la observación y su inteligencia resulta «más analítica que sintética, lo que explicaría el "desorden" de su "Esprit des Lois".» [116].

Según esta explicación, se estaría cerca de una interpretación de Montesquieu claramente positivista, o al menos empirista en un sentido baconiano mucho más radical que como lo afirmaba Lanson. Sin embargo, no parece ser esa la actitud del presidente no ya en su obra madura, sino ni siquiera en su período de formación. Una de las influencias negativas del empirismo clásico desde el punto de vista metódico, es, como ha señalado Bachelard entre otros, la creencia en la posibilidad de formar una suerte de «tablas» de la observación natural, como una especie de registro automático que se apoyaría en los datos de los sentidos y que eliminaría toda perturbación, variación o anomalía (cuando es precisamente en la zona de esas perturbaciones donde ha progresado la ciencia al plantearse en ella los problemas más interesantes) [117]. Montesquieu está lejos de ello; aun partiendo, como se vio, de la teoría del conocimiento lockeana, en sus cuadernos advierte la necesidad de vencer la resistencia y evidencia de los sentidos, de ir más allá de los razonamientos derivados directamente de aquellos y considerados por él como «verdaderos frutos de la infancia» [118]. Y ya en sus «observations sur l'histoire naturelle» se había referido,

---

[114] BARCKHAUSEN, H.: «Montesquieu... d'après les papiers de La Brède», *op. cit.,* pág. 6.

[115] SOREL, A.: *Montesquieu.* Hachette, págs. 10 y 86, París, 1887.

[116] DÉDIEU, J.: «Montesquieu, l'homme et l'oeuvre», *op. cit.,* págs. 28, 175 y 178-179. *Ibídem,* en *Montesquieu,* Alcan, París, 1913, capítulo sobre «Les origines de sa méthode sociologique», págs. 60-100.

[117] BACHELARD, G.: «La formación del espíritu científico», *op. cit.,* pág. 69.

[118] *Pensées.* 673 y 996. Pléiade, I, págs. 1174 y 1268.

respecto a la generación de las plantas y a ciertas interpretaciones equivocadas de tal problema, que éstas se debían a que juzgaban el asunto *par leurs yeux, les plus infidèles de tous les témoins* [119].

Por otra parte, esta actitud de admisión de la heterogeneidad de las cosas, de su experiencia de lo viviente como algo muy variado, susceptible teóricamente de unificación en ciertos aspectos, pero no de uniformización, le permite que, en su estudio sobre las sociedades y sobre el mundo político, la variación y la perturbación no sólo no están eliminadas, sino que, como ya mostró Raymond Aron [120], constituyen el eje necesario para un equilibrio social que no arrumbe la libertad individual. «... y, por regla general —escribe en su libro sobre los romanos— siempre que en un Estado que lleva el nombre de República reine tranquilidad absoluta, puede asegurarse que la libertad no existe allí (...) Puede existir la unión en un Estado en que no parece haber sino tumultos... (...) Ocurre lo mismo que las partes del universo, que están eternamente unidas por la acción de unas y la reacción de otras» [121].

En definitiva, Montesquieu, como gran parte de sus contemporáneos, es consciente de que, aunque en el conocimiento vulgar los hechos se transforman en razones, en la investigación científica ningún hecho está desligado de interpretación y elaboración. «El método de los hechos —escribe en 1746 el padre Castel—, pleno de autoridad y de imperio, se arroga un aire de divinidad que tiraniza a nuestra confianza y se impone a nuestra razón. Un hombre que razona... me considera un hombre; yo razono con él; me otorga libertad de juicio y no me obliga sino por mi propia razón. Aquel que grita: he ahí un hecho, me considera un esclavo» [122].

## El método de Montesquieu

Con independencia de las motivaciones que llevan al jesuita a formular esta excelente diatriba, parece evidente que, a medida que avanza el siglo ilustrado, es mayor el número de pensadores que reivindica una visión de conjunto que —rectificando en parte la tajante condena de los «sistemas» propios del siglo XVII— organice la masa amorfa de los hechos [123]. Y Montesquieu no es ajeno a esta evolución, máxime cuando nunca ha perdido de vista la necesidad de unos principios que organicen la multiplicidad de la experiencia: «Pero cuando descubrí mis principios, todo lo que

[119] *Essai d'observations sur l'histoire naturelle.* Ed. A. Masson. Nagel, III, pág. 109.

[120] ARON, R.: *Las etapas del pensamiento sociológico,* s. XX, págs. 35-36, Buenos Aires, 1970.

[121] *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence,* ch. IX. Pléiade, II, pág. 119.

[122] CASTEL, P.: *L'optique des couleurs,* fondée sur les simples observations, et tournée surtout à la pratique de la Peinture, de la Teinture et des autres Arts colorantes, pág. 411, París, 1746. Citado por BACHELARD, G., «La formación del espíritu científico», *op. cit.,* pág. 49.

[123] Sobre las limitaciones intrínsecas que el método experimental llevaba en su seno y que origina un equívoco «que perdura en todas las profesiones de fe positivistas del XVIII», derivado de la afirmación a ultranza de los hechos como única fuente de verdad, y sobre si se trataba de escapar a los inconvenientes teológicos de la ciencia deductiva cartesiana, o bien se trataba de marcar, de forma prudente, la independencia del espíritu científico frente a toda metafísica religiosa, ver EHRARD, H., *L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIIIè siècle.* 2 vol. S.E.V.P.E.N., vol. I, págs. 104-105, París, 1963.

andaba buscando vino a mí y durante veinte años he visto cómo mi obra empezaba, crecía, avanzaba y concluía» [124].

Ya en una carta que Bel le dirige alrededor de 1730 [125] se platea el problema de la diferencia entre la mera observación y la experiencia que controla científicamente la hipótesis. Una cosa es la invención producto del azar y otra es la invención científica producto de un proceso altamente regulado.

En definitiva, parece evidente que, como ya se dijo, hay en la obra de Montesquieu lo que Díez del Corral ha definido como «un progreso en el método» [126], que le lleva a un desplazamiento sucesivo hacia un eje causal que sirva de pivote para desentrañar la oscura realidad; desplazamiento que suponía la sustitución de la noción de «causa» cartesiana por «ley» en sentido newtoniano. Montesquieu no es, pues, un simple recopilador de datos y observaciones, sino un auténtico investigador que, a pesar de ciertas ambigüedades, tiene tras de sí, como ya observó Comte, toda la tradición científica de Descartes, Galileo, Newton [127], y ello se hace evidente al comparar su obra con la de Maquiavelo [128]. Aun con todos los puntos comunes que puedan existir entre ambos, el quehacer de Montesquieu resulta determinado y es impensable sin la actividad científica y el trabajo naturalista que marca su desarrollo intelectual.

Lo que constituye la gran originalidad de Montesquieu, según Masson [129], es precisamente su documentación y su método. Su método le lleva a realizar una encuesta general sobre el mundo, en la que recoge todos los datos procedentes de los más diversos campos: lecturas, viajes, conversaciones, todo vale en principio, pero para ser depurado después a través de un hilo conductor que encontró Montesquieu al aplicar a las cuestiones políticas y sociales los métodos de investigación científica. Del mismo modo que la observación de los fenómenos físicos conducía al descubrimiento de las leyes de la naturaleza, la acumulación de observaciones sobre las costumbres y las leyes de los distintos pueblos y de las distintas épocas, permitiría encontrar «el encadenamiento de causas», la ley de las leyes humanas, «l'esprit général»:

> «Je n'ai point pris la plume pour enseigner les lois —anota Montesquieu— mais la manière de les enseigner. Aussi n'ai-je point traité des lois, mais de l'esprit des lois» [130].

Shackleton ha insistido igualmente en una valoración positiva de la metodología de Montesquieu; éste ha realizado un trabajo paciente y solitario de recogida de documentación, de experiencias y experimentos directos, y aunque a veces recoge

---

124 *Esprit des Lois.* Préface. Pléiade, II, pág. 229.

125 «J. J. Bel à Montesquieu» (1730?). a*Correspondance.* 229. Gébélin, *op. cit.,* págs. 284-289.

126 Díez del Corral, L.: «La Monarquía hispánica en el pensamiento político europeo», *op. cit.,* pág. 425.

127 Comte, A.: *Cours de philosophie positive.* Leçon 47. «Appréciation sommaire des principales tentatives philosophiques entreprises jusqu'ici pour constituer la science sociales». Bachelier, 5 vols., vol. IV, pág. 244. París, 1839.

128 Bertière, M.: *Montesquieu, lecteur de Machiavel.* Actes du Congrès Montesquieu, *op. cit.,* pág. 142.

129 Masson, A.: *Introduction,* I. *Les recueils de notes de Montesquieu. Oeuvres complètes de Montesquieu.* Nagel, II, pág. XXI.

130 *Dossier de l'Esprit des Lois.* 398. Pléiade, II, pág. 1102-1103.

hechos para justificar posteriores asertos, ha partido de la negación de arquetipos o modelos apriorísticos en la preparación de su «Esprit des Lois» y ha aplicado con todo rigor por vez primera un método histórico y no simplemente descriptivo en su estudio de la evolución del sistema feudal. Investigador riguroso y crítico erudito y acertado de textos donde se habían estrellado muchos especialistas es el juicio que le merece al excelente biógrafo inglés la obra final de Montesquieu [131].

Se puede señalar, como hace Beyer [132], que en la obra del barón de La Brède confluyen tres aspectos metódicos distintos: el geométrico o lógico, de procedencia cartesiana; el experimental o newtoniano, que relaciona los hechos particulares con los principios generales y, finalmente, un aspecto histórico o genético. Pero, desde la perspectiva adoptada en estas páginas, habría que subrayar que no se trata de una yuxtaposición desordenada de influencias, sino que los tres aspectos metódicos están interrelacionados en «Esprit des Lois» para dar cuenta de una cierta coherencia de lo real. Ya se ha señalado sobradamente cómo Montesquieu desborda la órbita cartesiana, no sólo porque Descartes negara que el conocimiento científico —lo que equivalía en su contexto a un conocimiento fundamentalmente basado en la geometrización del universo— pudiera aplicarse a la compleja realidad de los fenómenos sociales y políticos, sino porque Montesquieu propone un método de experimentación inspirado en la obra newtoniana que le acerca a los tanteos que en el campo de las ciencias de la vida realizan naturalistas como Buffon o Maupertuis.

Desde el momento en que se parte de una imagen de la naturaleza que, por así decir, en algún momento «comenzó a andar»; de una naturaleza que, como se vio, podía conceptualizarse como una maquinaria que en algún momento tuvo su «hora cero»; desde el momento en que, aun con ciertas tensiones, la naturaleza humana se concebía desde un punto de vista científico como una parcela de la naturaleza total; la búsqueda de ese origen u «hora cero» implicaba la necesidad, como ya se dijo, de un método genético que combinara tal creencia racionalista con la necesidad «newtoniana» de llegar al origen a través de los fenómenos mismos; en el caso del mundo humano, forzosamente a través de la investigación histórica. Aquí radicaría, a mi parecer, la penetración y originalidad de la obra de Montesquieu en el marco metodológico de su época, forzando, como ya se indicó, y dentro de unos ciertos determinates materiales e ideológicos el «campo de lo posible» de su época.

Su paso o su evolución desde unas leyes cartesianas a otras newtonianas, combinando racionalismo y experiencia, naturaleza e historia, está estrechamente unido por tanto al avance progresivo de una epistemología científica. la afirmación de Althusser de que tal evolución se liga a una elección política que rechaza el racionalismo progresivo de Hobbes o de Spinoza por revolucionario, aun teniendo el atractivo de toda explicación totalizadora, está todavía por demostrar. El «parti pris» que en este sentido Althusser atribuye a Montesquieu [133] parece por lo menos no probado, pues al margen de las preferencias políticas conscientes de nuestro autor, el

[131] SHACKLETON, R.: «Montesquieu...», *op. cit.*, págs. 229, 234 y 333-335.

[132] BEYER, Ch.: «Montesquieu et l'esprit cartésien», en *Actes du Congrès Montesquieu. Op. cit.*, págs. 171-172.

[133] ALTHUSSER, L.: *Montesquieu, la política y la historia.* Ciencia Nueva, págs. 23-25, Madrid, 1968.

hecho es que su obra forma parte de una avanzada tradición científica, de la que ni mucho menos está ausente la huella de Hobbes y de Spinoza. Es obvio que ciencia y política están inseparablemente unidas, como por lo demás todos los sectores de la realidad social de los hombres están fuertemente interrelacionados, pero lo importante sería verificar las *mediaciones concretas* entre un sector y otro que, lejos de ser claras o reflejos mecánicos unas de otras, son complicadas y opacas y, sobre todo, a veces, tan ambiguas como la propia realidad.

En cualquier caso, desde el punto de vista metodológico, la actitud de Montesquieu es partir de un método científico que pasa por un doble movimiento de hipótesis y experiencias comprobadas: el de la creación de unos principios extraídos por la razón a partir de la observación de ciertos hechos, y el de la verificación por la aplicación es esos principios al conjunto de tales hechos. Sin duda, señala Barrière [134] al analizar el que también califica como método genético en Montesquieu, hay bastante ilusión en esa declaración del presidente que afirma derivar sus principios «de la naturaleza de las cosas» exclusivamente y no de sus prejuicios [135]; los hechos humanos pasan siempre por la interpretación personal y subjetiva, pero Montesquieu da el primer paso para que, a pesar de la problemática, que todavía nos ocupa hoy en día sobre la supuesta neutralidad axiológica en las ciencias sociales, el campo de lo humano no sea considerado ya el reino del azar o del desorden, como era para sus contemporáneos, sino uno de los sectores susceptibles de investigación científica. La naturaleza humana puede ser investigada como la naturaleza física, ese es el primer paso hacia un conocimiento que pretende ser riguroso de la realidad social y política. Y es lógico que en este primer paso se aplique la metodología que se ha desvelado como instrumento de conocimiento en la realidad física, aun cuando, al tiempo, se intente sobrepasarla ante sus evidentes insuficiencias.

MARÍA DEL CARMEN IGLESIAS
*Universidad Complutense*
*MADRID*

---

[134] BARRIÈRE, P. «Un grand provincial... Montesquieu...», *op. cit.*, pág. 291.

[135] *Esprit des Lois.* Préface. Pléiade, II, pág. 229.

# El ángel caído *

*El ángel se precipitó a tierra, exactamente igual que el satélite ruso que espiaba los movimientos en el mar de la X Flota norteamericana y perdió altura cuando debía ser impulsado a una órbita firme de 950 kilómetros. Exactamente igual, por lo demás, que el satélite norteamericano que espiaba los movimientos de la flota rusa, en el mar del Norte y luego de una falsa maniobra cayó a tierra. Pero mientras la caída de ambos ocasionó incontables catástrofes: la desertización de parte del Canadá, la extinción de varias clases de peces, la rotura de los dientes de los habitantes de la región y la contaminación de los suelos vecinos, la caída del ángel no causó ningún trastorno ecológico. Por ser ingrávido (misterio teológico acerca del cual las dudas son heréticas) no destruyó, a su paso, ni los árboles del camino, ni los hilos del alumbrado, ni provocó interferencias en los programas de televisión ni en la cadena de radio; no abrió un cráter en la faz de la tierra ni envenenó las aguas. Más bien, se depositó en la vereda, y allí, confuso, permaneció sin moverse, víctima de un terrible mareo.*

*Al principio, no llamó la atención de nadie, pues los habitantes del lugar, hartos de catástrofes nucleares, habían perdido la capacidad de asombro y estaban ocupados en reconstruir la ciudad, despejar los escombros, analizar los alimentos y el agua, volver a levantar las casas y recuperar los muebles, igual que hacen las hormigas con el hormiguero destruido, aunque con más melancolía.*

*—Creo que es un ángel —dijo el primer observador, contemplando la pequeña figura caída al borde de una estatua descabezada en la última deflagración. En efecto: era un ángel más bien pequeño, con las alas mutiladas (no se sabe si a causa de la caída) y un aspecto poco feliz.*

*Pasó una mujer a su lado, pero estaba muy atareada arrastrando un cochecito y no le prestó atención. Un perro vagabundo y famélico, en cambio, se acercó a sólo unos pasos de distancia, pero se detuvo bruscamente: aquello, fuera lo que fuera, no olía, y algo que no huele puede decirse que no existe, por tanto no iba a perder el tiempo. Lentamente (estaba rengo) se dio media vuelta.*

*Otro hombre que pasaba se detuvo, interesado, y lo miró cautamente, pero sin tocarlo: temía que transmitiera radiaciones.*

*—Creo que es un ángel —repitió el primer observador, que se sentía dueño de la primicia.*

*—Está bastante desvencijado —opinió el último—. No creo que sirva para nada.*

*Al cabo de una hora, se había reunido un pequeño grupo de personas. Ninguno lo*

* Del libro: *Una pasión inútil,* de próxima edición. Este cuento fue ganador del premio «Puerta de Oro» 1983.

tocaba, pero comentaban entre sí y emitían diversas opiniones, aunque nadie dudaba de que fuera un ángel. La mayoría, en efecto, pensaba que se trataba de un ángel caído, aunque no podían ponerse de acuerdo en cuanto a las causas de su descenso. Se barajaron diversas hipótesis.

—Posiblemente ha pecado —manifestó un hombre joven, al cual la contaminación había dejado calvo.

Era posible. Ahora bien, ¿qué clase de pecado podía cometer un ángel? Estaba muy flaco como para pensar en la gula; era demasiado feo como para pecar de orgullo; según afirmó uno de los presentes, los ángeles carecían de progenitores, por lo cual era imposible que los hubiera deshonrado; a toda luz, carecía de órganos sexuales, por lo cual la lujuria estaba descartada. En cuanto a la curiosidad, no daba el menor síntoma de tenerla.

—Hagámosle la pregunta por escrito —sugirió un señor mayor que tenía un bastón bajo el brazo.

La propuesta fue aceptada y se nombró un actuario, pero cuando éste, muy formalmente, estaba dispuesto a comenzar su tarea, surgió una pregunta desalentadora: ¿qué idioma hablaban los ángeles? Nadie sabía la respuesta, aunque les parecía que por un deber de cortesía, el ángel visitante debía conocer la lengua que se hablaba en esa región del país (que era, por lo demás, un restringido dialecto, del cual, empero, se sentían inexplicablemente orgullosos).

Entre tanto, el ángel daba pocas señales de vida, aunque nadie podía decir, en verdad, cuáles son las señales de vida de un ángel. Permanecía en la posición inicial, no se sabía si por comodidad o por imposibilidad de moverse, y el tono azul de su piel ni aclaraba ni ensombrecía.

—¿De qué raza es? —preguntó un joven que había llegado tarde y se inclinaba sobre los hombros de los demás para contemplarlo mejor.

Nadie sabía qué contestarle. No era ario puro, lo cual provocó la desilución de varias personas; no era negro, lo que causó ciertas simpatías en algunos corazones; no era indio (¿alguien puede imaginar un ángel indio?) ni amarillo: era más bien azul, y sobre este color no existían prejuicios, todavía, aunque comenzaban a formarse con extraordinaria rapidez.

La edad de los ángeles constituia otro dilema. Si bien un grupo afirmaba que los ángeles siempre son niños, el aspecto del ángel ni confirmaba ni refutaba esta teoría.

Pero lo más asombroso era el color de los ojos del ángel. Nadie lo advirtió, hasta que uno de ellos dijo:

—Lo más bonito son los ojos azules.

Entonces una mujer que estaba muy cerca del ángel, le contestó:

—Pero, ¿qué dice? ¿No ve que son rosados?

Un profesor de ciencias exactas que se encontraba de paso, inclinó la cabeza para observar mejor los ojos del ángel y exclamó:

—Todos se equivocan. Son verdes.

Cada uno de los presentes veía un color distinto, por lo cual, dedujeron que en realidad no eran de ningún color especial, sino de todos.

—Esto le causará problemas cuando deba identificarse —reflexionó un viejo

*funcionario administrativo que tenía la dentadura postiza y un gran anillo de oro en la mano derecha.*

*En cuanto al sexo, no había dudas: el ángel era asexuado, ni hembra ni varón, salvo (hipótesis que pronto fue desechada) que el sexo estuviera escondido en otra parte. Esto inquietó mucho a algunos de los presentes. Luego de una época de real confusión de sexos y desenfredana promiscuidad, el movimiento pendular de la historia (sencillo como un compás) nos había devuelto a la feliz era de los sexos diferenciados, perfectamente reconocibles. Pero el ángel parecía ignorar esta evolución.*

*—Pobre —comentó una gentil señora que salía de su casa a hacer las compras, cuando se encontró con el ángel caído—. Me lo llevaría a casa, hasta que se compusiera, pero tengo dos hijas adolescentes y si nadie puede decirme si se trata de un hombre o de una mujer, no lo haré, pues sería imprudente que conviviera con mis hijas.*

*—Yo tengo un perro y un gato —murmuró un caballero bien vestido, de agradable voz de barítono—. Se pondrían muy celosos si me lo llevo.*

*—Además habría que conocer sus antecedentes —argumentó un hombre de dientes de conejo, frente estrecha y anteojos de carey, vestido de marrón. Quizá se necesite una autorización. Tenía aspecto de confidente de la policía, y esto desagradó a los presentes, por lo cual no le respondieron.*

*—Y nadie sabe de qué se alimenta —murmuró un hombre simpático, de aspecto muy limpio, que sonreía luciendo una hilera de dientes blancos.*

*—Comen arenques —afirmó un mendigo que siempre estaba borracho y al que todo el mundo despreciaba por su mal olor. Nadie le hizo caso.*

*—Me gustaría saber qué piensa —dijo un hombre que tenía la mirada brillante de los espíritus curiosos.*

*Pero la mayoría de los presentes opinaba que los ángeles no pensaban.*

*A alguien le pareció que el ángel había hecho un pequeño movimiento con las piernas, lo cual provocó gran expectación.*

*—Seguramente quiere andar —comentó una anciana.*

*—Nunca oí decir que los ángeles andaran —dijo una mujer de anchos hombros y caderas, vestida de color fucsia y comisuras estrechas, algo escépticas—. Debería volar.*

*—Este está descompuesto —le informó el hombre que se había acercado primero.*

*El ángel volvió a moverse casi imperceptiblemente.*

*—Quizá necesite ayuda —murmuró un joven estudiante, de aire melancólico.*

*—Yo aconsejo que no lo toquen. Ha atravesado el espacio y puede estar cargado de radiación —observó un hombre vivaz, que se sentía orgulloso de su sentido común.*

*De pronto, sonó una alarma. Era la hora del simulacro de bombardeo y todo el mundo debía correr a los refugios, en la parte baja de los edificios. La operación debía realizarse con toda celeridad y no podía perderse un solo instante. El grupo se disolvió rápidamente, abandonando al ángel, que continuaba en el mismo lugar.*

*En breves segundos la ciudad quedó vacía, pero aún se escuchaba la alarma. Los automóviles habían sido abandonados en las aceras, las tiendas estaban cerradas, las plazas vacías, los cines apagados, los televisores mudos. El ángel realizó otro pequeño movimiento.*

*Una mujer de mediana edad, hombros caídos, un viejo abrigo rojo que alguna vez*

*había sido extravagante se acercaba por la calle, caminando con tranquilidad, como si ignorara deliberadamente el ruido de las sirenas. Le temblaba algo el pulso, tenía una aureola azul alrededor de los ojos y el cutis era muy blanco, bastante fresco, todavía. Había salido con el pretexto de buscar cigarrillos, pero una vez en la calle, consideró que no valía la pena hacer caso de la alarma, y la idea de dar un paseo por una ciudad abandonada, vacía, le pareció muy seductora.*

*Cuando llegó cerca de la estatua descabezada, creyó ver un bulto en el suelo, a la altura del pedestal.*

*—¡Caramba! Un ángel —murmuró.*

*Un avión pasó por encima de su cabeza y lanzó una especie de polvo de tiza. Alzó los ojos, en un gesto instintivo, y luego dirigió la mirada hacia abajo, al mudo bulto que apenas se movía.*

*—No te asustes —le dijo la mujer al ángel—. Están desinfectando la ciudad. El polvo le cubrió los hombros del abrigo rojo, los cabellos castaños que estaban un poco descuidados, el cuero sin brillo de los zapatos algo gastados.*

*—Si no te importa, te haré un rato de compañía —dijo la mujer, y se sentó a su lado. En realidad, era una mujer bastante inteligente, que procuraba no molestar a nadie, tenía un gran sentido de su independencia pero sabía apreciar una buena amistad, un buen paseo solitario, un buen tabaco, un buen libro y una buena ocasión.*

*—Es la primera vez que me encuentro con un ángel —comentó la mujer, encendiendo un cigarrillo. Supongo que no ocurre muy a menudo.*

*Como imaginó, el ángel no hablaba.*

*—Supongo también —continuó— que no has tenido ninguna intención de hacernos una visita. Te has caído, simplemente, por algún desperfecto de la máquina. Lo que no ocurre en millones de años ocurre en un día, decía mi madre. Y fue a ocurrirte precisamente a ti. Pero te darás cuenta de que fuera el que fuera el ángel caído, habría pensado lo mismo. No pudiste, con seguridad, elegir el lugar.*

*La alarma había cesado y un silencio augusto cubría la ciudad. Ella odiaba ese silencio y procuraba no oírlo. Dio una nueva pitada al cigarrillo.*

*—Se vive como se puede. Yo tampoco estoy a gusto en este lugar, pero podría decir lo mismo de muchos otros que conozco. No es cuestión de elegir, sino de soportar. Y yo no tengo demasiada paciencia, ni los cabellos rojos. Me gustaría saber si alguien va a echarte de menos. Seguramente alguien habrá advertido tu caída. Un accidente no previsto en la organización del universo, una alteración de los planes fijados, igual que la deflagración de una bomba o el escape de una espita. Una posibilidad en billones, pero de todos modos, sucede, ¿no es cierto?*

*No esperaba una respuesta y no se preocupaba por el silencio del ángel. El edificio del universo montado sobre la invención de la palabra, a veces, le parecía superfluo. En cambio, el silencio que ahora sobrecogía la ciudad lo sentía como la invasión de un ejército enemigo que ocupa el territorio como una estrella de innumerables brazos que lentamente se desmembra.*

*—Notarás en seguida —le informó al ángel— que nos regimos por medidas de tiempo y de espacio, lo cual no disminuye, sin embargo, nuestra incertidumbre. Creo que ese será un golpe más duro para ti que la precipitación en tierra. Si eres capaz de*

*distinguir los cuerpos, verás que nos dividimos en hombres y mujeres, aunque esa distinción no revista ninguna importancia, porque tanto unos como otros morimos, sin excepción, y ese es el acontecimiento más importante de nuestras vidas.*

*Apagó su cigarrillo. Había sido una imprudencia tenerlo encendido, durante la alarma, pero su filosofía incluía algunos desacatos a las normas, como forma de la rebeldía. El ángel esbozó un pequeño movimiento, pero pareció interrumpirlo antes de acabarlo. Ella lo miró con piedad.*

*—¡Pobrecito! —exclamó—. Comprendo que no te sientas demasiado estimulado a moverte. Pero el simulacro dura una hora, aproximadamente. Será mejor que para entonces hayas aprendido a moverte, de lo contrario, podrás ser atropellado por un auto, asfixiado por un escape de gas, arrestado por provocar desórdenes públicos e interrogado por la policía secreta. Y no te aconsejo que te subas al pedestal (le había parecido que el ángel miraba la parte superior de la columna como si se tratara de una confortable cuna), porque la política es muy variable en nuestra ciudad, y el héroe de hoy es el traidor de mañana. Además, esta ciudad no eleva monumentos a los extranjeros.*

*De pronto, por una calle lateral, un compacto grupo de soldados, como escarabajos, comenzó a desplazarse, ocupando las veredas, la calzada y reptando por los árboles. Se movían en un orden que, con toda seguridad, había sido estudiado antes y llevaban unos cascos que irradiaban fuertes haces de luz.*

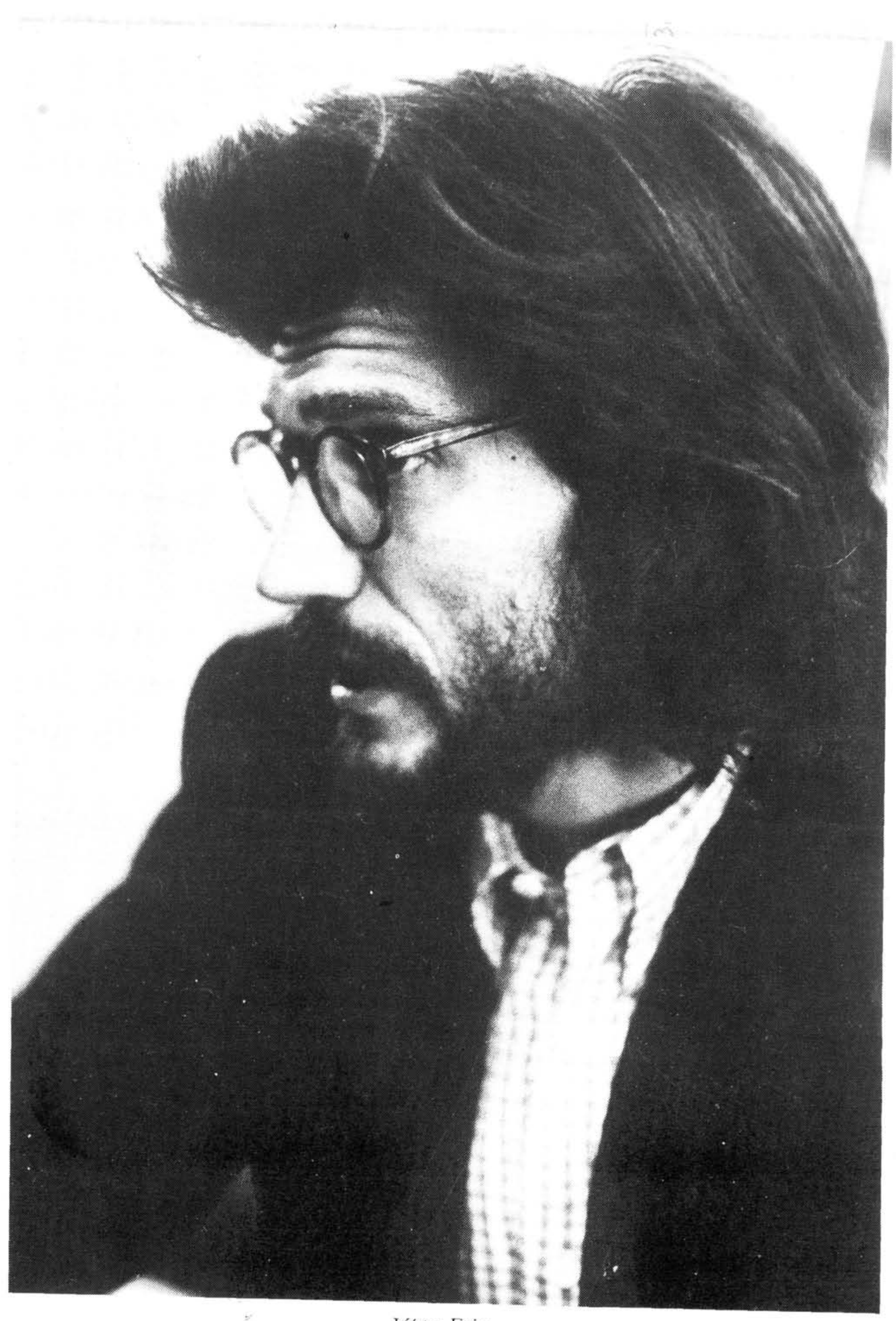
*—Ya estan éstos —murmuró la mujer, con resignación—. Seguramente me detendrán otra vez. No sé de qué clase de cielo habrás caído tú —le dijo al ángel—, pero éstos, ciertamente, parecen salidos del fondo infernal de la tierra.*

*En efecto, los escarabajos avanzaban con lentitud y seguridad.*

*Ella se puso de pie, porque no le gustaban que la cogieran por sorpresa ni que la tocaran demasiado. Extrajo de su bolso el carnet de identificación, la cédula administrativa, el registro de vivienda, los bonos de consumo y dio unos pasos hacia adelante, con resignación.*

*Entonces el ángel se puso de pie. Sacudió levemente el polvo de tiza que le cubría las piernas, los brazos, e intentó algunas flexiones. Después se preguntó si alguien echaría de menos a la mujer que había caído, antes de ser introducida con violencia en el coche blindado.*

CRISTINA PERI ROSSI
*Plaza Garrigó, 8.*
*BARCELONA*



*Víctor Erice.*

# Víctor Erice

*No todo es sueño el de los ojos cerrados.*

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Curiosamente, luego de dos meses de preparar estas notas sobre el cine de Víctor Erice, visionar sus films, leer gran parte de lo escrito sobre su obra y hablar varias horas con el autor, lo primero que nos asalta al comenzar ante la máquina de escribir, es un sueño. Un sueño personal y largamente olvidado. Tendría quizá unos seis años (la misma edad de Ana del *Espíritu de la Colmena)* cuando soñé algo sin principio ni final. Yo (ese niño), como suele suceder en los sueños, estaba dentro y fuera de la sensación. Junto a una cerca, tal vez era un prado, ese niño sufría la ausencia de alguien perdido, que borrosamente, intuyo, era una niña o una muchacha que amaba. Sin otras imágenes quizá previas y explicativas, el sueño contenía esa terrible ausencia como única clave y se repitió muchas veces, siempre en el mismo momento de soledad tangible y misteriosamente viva.

Excusar este recuerdo personal vendría a cuento si no fuese porque al ver por primera vez, hace años, *El Espíritu de la Colmena,* ese vestigio de sueño volvió con fuerza, igualmente inconcluso e igualmente angustioso, como un secreto inexplicable. Pienso que el film de Erice, entre otros muchas cosas, moviliza en el espectador una serie de mecanismos conscientes e inconscientes, una conexión secreta que despierta unas vivencias que no son de «espectador» de una historia, sino de participación, casi de asimilación. Lo ha dicho muy nítidamente Angel Férnandez Santos (coguionista de *El Espíritu de la Colmena)* cuando escribe: «En *El Espíritu de la Colmena,* Erice suprimió 20 minutos del guión sólo porque *podían entorpecer* la asunción del punto de vista del relato del espectador. En efecto, suprimido ese tiempo, quien contempla la película siente que es imaginada, casi soñada, por él mismo. Hace cine Erice desde su conciencia y se dirige sin mediaciones hacia la conciencia de sus espectadores».

Este film admirable remite al que lo vivencia hacia sus más profundas sensaciones. Esto podría resumirse en las escenas del pozo. Ese pozo al que se asoma la niña porque tal vez esté el monstruo o porque piensa que hay *algo* indefinible, nos puede hacer sentir que asomarse a él es asomarse al fondo de nosotros mismos, con un atrevimiento que causa miedo, porque sus relaciones pueden ser tan terribles como el conocimiento. No se trata de símbolos, porque todos los aparentes símbolos que hay en el film —Frankenstein, el cine, la niña y la flor, las setas envenenadas, el guerrillero escondido, los panales y los rombos de las vidrieras de la casa— no tienen funciones de «claves» significantes, sino que están integrados en la visión del autor y en sus personajes.

## Un sueño realizado

Como se sabe, la historia del primer gran film de Erice surgió de una forma muy peculiar; como le explicó a Angel Fernández Santos, su coguionista después, el proyecto tenía una imposición previa: «tengo vía libre para hacer una película» —le dijo—, pero con un pie forzado: ha de tratar el tema de Frankenstein. No sería la primera vez, ni la última, que una idea casual, o una conversación con el productor que sugiere temas, desencadena un mecanismo imprevisible. Cuando Erice sugirió «una historia con Frankenstein» probablemente no había pensado aún hasta qué punto el monstruo de Mary Shelley iba a crecer hasta provocar una de las películas más poéticamente entrañables de la cinematografía.

Fernández Santos relató también cómo comenzaron a esbozar el guión «casi de encargo» y cómo de pronto «el panorama cambió. De pie, en un rincón de su mesa de trabajo, Erice había colocado un fotograma del *Frankenstein* de James Whale, en el que una niña y el monstruo, en cuclillas, a la orilla de un lago, juegan a deshojar flores. "No me libro ni un momento de esta imagen", dijo Erice. "Me asalta, y he escrito alrededor de ella una especie de cuento". Era el cuento de una mujer adulta, profesora de matemáticas en una ciudad, que un día recibe de una hermana suya la comunicación de que el padre de ambas se está muriendo. La mujer se dispone a viajar a su aldea. Toma un tren. El tren cruza la noche. Los recuerdos sobrevienen. Uno de esos recuerdos visualiza a la mujer y a su hermana, entonces dos niñas de seis y siete años, mientras contemplan la secuencia de la niña y el monstruo ante el lago en el film de Whale. La niña queda atrapada por el asombro de la imagen. Luego las hermanas juegan a ser la niña y el monstruo. [1]

En esta nota, el guionista narra el proceso de elaboración de la historia a partir de ese momento decisivo y que nos recordó hace poco en una conversación. Ese «pie forzado» del tema de Frankenstein se transforma en lo que será el tono definitivo del film: «un buceo en el interior de nuestra memoria en busca del entramado y de las secretas conexiones de un mito de nuestra infancia, es decir, de la misma pulsión íntima en que, por distintos caminos, Erice y yo estábamos personalmente sumergidos». La escena del pozo y sus sucesivas reapariciones en el deambular de la niña es un recuerdo de Fernández Santos, del padre de un niño que se suicidó en un pueblo toledano; la secuencia de la búsqueda de setas evoca los paseos de Erice con un abuelo suyo por los montes de Carranza; otra secuencia significativa: el encuentro de Ana con el hombre refugiado en la casa abandonada, nace del entonces misterioso paso de un guerrillero *maqui* por el pajar de la casa de los padres de Fernández Santos; el jugar de las niñas a Frankenstein es otro recuerdo de la niñez de Erice.

Esta suma de recuerdos dispersos, seguramente modificados por el tamiz de la memoria adulta y el propio proceso de construcción de la historia, quedó completado en cuatro meses, pero poco antes de comenzar la realización, Erice llamó a su

[1] ANGEL FERNANDEZ SANTOS: «Mirar desde detrás de los ojos». Nota en *El País* del 21 de agosto de 1983, con motivo de la reposición, a una década de su estreno, de *El espíritu de la colmena*.

colaborador para comunicarle una inquietud: algo *no funcionaba* en el relato. Se llegó a la conclusión de que algo había allí que provocaba *confusión* en la visión narrativa, y esto era que ambas líneas de la historia, en lugar de complementarse, se destruían: la escisión surgía entre la parte en tiempo presente —el relato de la mujer que llega a ver morir a su padre— y la parte en que evoca, durante su viaje, su propia niñez. Según Fernández Santos, la decisión de Erice, que consistió en suprimir totalmente la parte *actual* y dejar tan sólo la parte recordada, la historia de las dos niñas, produce no sólo el clima definitivo del film, «sino el estilo inconfundible del realizador». Es decir, desaparece el *mediador* (o sea, la mujer adulta que reconstruye su infancia y a la vez explica la historia), y el espectador debe construir por sí mismo, con sus propios recuerdos e impresiones, el tiempo recobrado, como en un sueño propio. «El aura de misterioso lirismo que rodea al *Espíritu de la Colmena* —dice el crítico y guionista Fernández Santos— nació ahí, de esa brutal amputación. Al decidir cortar toda referencia a otro tiempo, Erice creó una mutación violenta en el *tempo* del relato, que no transcurre en la pantalla, sino en la conciencia de cada espectador, y éste no contempla el film con sus ojos, sino con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano.»

Tanto Fernández Santos como Erice nos corroboran este fundamental proceso de comunicación que, curiosamente, funciona mejor que en films sin sorpresas ni elipsis, donde todo está previsto. El fenómeno, que también se ha producido en *El sur* (donde las elipsis provienen a veces de amputaciones ajenas al autor) es un caso bastante único en la historia del cine, a pesar que el estilo de Erice no tiene mucho que ver con las rupturas de tiempo y espacio narrativos que se iniciaron en los años 60. Pareciera —y es una hipótesis personal— que el cine de Erice cuenta historias perfectamente estructuradas en su lenguaje expositivo, pero que su meollo fundamental no está allí, sino en un tiempo y espacio internos, donde la progresión exterior no es lo que importa, aunque sea explícito, sino en el interior de sus personajes, en el del autor y en la propia receptividad del espectador que asume sus imágenes y las hace suyas. Hay en todo ello algo de vulnerable, secreto y mágico, el sueño recobrado que es también el recuerdo de la propia infancia que llevamos dentro y que rara vez el hombre adulto puede revivir sin falsearlo.

## Los otros ecos

Como todas las obras de arte excepcionales, *El espíritu de la colmena* tiene muchas claves, más explicables que su impresión total, que es más bien inefable, como sucede con los poemas perfectos. Una de ellas, la más relacionada con la vida española de la época en que transcurre el film, es el eco de la guerra reciente, tan sutil y subterránea como efectiva, quizá por eso mismo, porque no es una alusión política directa sino su peso inexorable sobre las cosas y las gentes. No se circunscribe a la aparición del *maqui,* sino a la continua sensación de encierro, de miedos secretos y palabras no dichas. Esto se advirtió de inmediato y no sólo en España. Louis Marcorelles de *Le Monde,* pensaba que, por vías diferentes *El espíritu de la colmena* testimoniaba «por una

España diferente», como Visconti, en 1942, lo hacía en Italia poco antes de la caída del fascismo. Pero añadía: «...Víctor Erice, en una entrevista realizada en Madrid, subrayaba su intención de jugar a fondo "la contradicción moderna... entre historia y poesía", de "interiorizar aspectos determinados de una situación histórica"».

De todos modos, el film va más lejos, aunque el escenario está allí: el mundo de los adultos, en medio de la vieja casa cuyos cristales parecen los hexágonos de un panal de abejas (esto es deliberado), rodeados de la seca e infinita planicie castellana, viven fijados en una especie de muerte detenida. La madre escribe cartas, sumida en el recuerdo de un amor no aludido; el padre, ensimismado en meditaciones no explícitas, vigila sus abejas. La vida, también, está detenida para ellos. Las abejas murmuran en su propio mundo, mientras las niñas asisten a la llegada del cine ambulante... El film a proyectar es el *Dr. Frankenstein* de James Whale. La mayor, se divierte con el terror y la magia del monstruo, pero para Ana, la historia se centra en la escena del monstruo jugando con las flores y la niña junto al agua. Desde ese momento, el encuentro entre el mito y la realidad de la historia alcanza el más inspirado y audaz de los desarrollos. Sólo un niño (o un poeta, en el caso de Erice) pueden imaginar esa fusión entre la vida y la muerte: porque ambos aman al monstruo infeliz creado por otro hombre razonable, pueden hacer que viva. Ellos solos pueden saber que el sueño es real, a veces más real que la vigilia. Habría que destacar, de paso, cómo entre Ana e Isabel se marca el paso entre la infancia y la limitación de lo imaginario en los adultos: para Isabel, la mayor, hacer creer que el monstruo existe es una broma, así como en algún momento juega a estar muerta. Siempre la infancia (la verdadera, no contaminada) es estafada por los adultos, o sus aprendices que crecen a su semejanza.

Esto nos lleva, inexorablemente, a la existencia del monstruo, a un problema moral que subyace en este inquietante giro de la historia. En un excelente ensayo, Fernando Savater [2], comienza: «Soy malo porque soy desgraciado, declaró el monstruo de Frankenstein a su agobiado creador; no conozco crítica más escueta e irrevocable a la moral establecida». La idea desarrollada por Savater no puede ser más nítida: «El monstruo no es más que la monstruosidad del orden que lo segrega, pero debe ser presentado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe al orden, alarmándole desde *dentro* por la monstruosidad que consiente y fabrica, se expresa hacia afuera como represión o condena del diferente. La ley funciona como vigoroso antídoto contra la peligrosa tentación de preguntar: ¿de dónde vendrá tanta desgracia? La respuesta es: de la culpa. Y por ello el desgraciado debe aparecer *prima facie* como malo, pues todo el sistema reposa sobre ese punto. Si el orden pudiese admitir por un momento que sólo es ordenamiento de la desventura, perdería su más sólido prestigio, el de la supuesta bienaventuranza que administra».

Simplificando bastante su fondo, podría decirse que en el film este enfrentamiento entre el *extraño* y la sociedad, está representada por la colmena. Pero como decía Erice, al encarnarse en imágenes, los personajes adultos (los padres) «entran en esa región

[2] Prólogo a la edición del guión de *El espíritu de la colmena*. Ediciones Elías Querejeta. Madrid, 1976.

llena de luces y de sombras en la que vive el mito, contradiciendo y transfigurando el tiempo histórico, pero sin llegar a detenerlo». Como anota Savater, una clave esencial del curso que toma el film nace de la frase que Isabel, la hermana mayor, ofrece a Ana cuando ésta le interroga acerca de la identidad del monstruo «Es un espíritu». Tiene todas sus connotaciones, pero sobre todo «es un espíritu porque *compromete*. Obliga a tomar partido, a elegir contra él o a su favor; no se le puede conocer impunemente». De modo que el camino de Ana es una iniciación —peligrosa— porque sabe que puede implicar su destrucción. Pero ese juego transgresor del conocimiento que el espíritu exige sin términos medios, es también una opción que se enfrenta al mundo fijo, muerto, de la colmena: ese mundo regido por un orden cuya norma es la utilidad y que es igual para vencedores y vencidos.

El espíritu, como el mito, no pueden morir; parte del conocimiento que emprende Ana tiene, por eso, que ver con la muerte. Isabel juega a que está muerta; Ana, más íntegra, juega a acostarse en las vías del tren hasta poco antes de su llegada.

O sea que Ana juega en serio, busca dentro de ese misterio hipnótico que el cine le produce; la ficción del cine no es para ella un cuento pasajero, sino la entrada a un mundo que los adultos y aún su hermana han perdido: la transfiguración de los fantasmas de la pantalla en un hecho tangible; la transferencia del sueño, tan similar al proceso de ver cine, se puede trasladar (el mito transfigurando el tiempo histórico) al encuentro con el *maquis*. Pero también, en una etapa final de la búsqueda, esa relación sueño-muerte se provoca cuando Ana revive realmente al monstruo, justamente en la escena de la niña junto al lago: más real que el film, más real que el sueño dentro del sueño.

Como en todos los films donde los niños son vistos en sí, desde su propia perspectiva (son muy pocos), en *El espíritu de la colmena* se marca la distancia con los adultos: son, se sabe, dos mundos diferentes y en ningún momento se unen, salvo en las habituales relaciones de la vida en común. El padre, encerrado en su colmena, su casa que reproduce en cierto modo la misma, está ausente del tiempo y el espacio exterior; la madre, que escribe cartas a su amante, ejerce este acto de comunicación como si fuese un rito inútil. También está ausente. El mismo Erice lo describe, mejor que sus exégetas: «A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión. Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no sólo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo. Terminado lo que consideraron como una pesadilla, muchos volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hubo en ellos, para siempre, algo profundamente mutilado, que

es lo que revela su ausencia. Quizá esto explique un poco el tratamiento que hemos dado a las figuras del apicultor y su mujer...» [3].

Obviamente, esa colmena cerrada, ordenada y trabajosa —y también aislada y ausente—, es para Víctor Erice la propia España. Y la creación de Frankenstein es el espíritu, también solitario, rebelde, condenado a chocar con un orden que lo condena por existir. Y la pequeña Ana, con esa mirada terrible de los niños, que no saben de componendas adultas (no porque sean «inocentes», en la hipócrita definición de los mayores, sino porque quieren saber), se asoma al misterio que no se aclara, y por eso la grieta entre las posibles explicaciones y el mito se ahonda definitivamente. Para Isabel, ese misterio se aceptará sin más; los padres se quedarán refugiados en la no vida de sus recuerdos. Para Ana, que se ha asomado a lo innombrable, sólo queda construir y guardar su propio secreto, mientras asomada a la noche dice su nombre, como un mensaje, al monstruo amigo que ya no volverá [4]. O que espera la ruptura de la colmena.

## Intermedio

Antes de seguir adelante en este buceo de la obra del «más secreto» de los cineastas españoles, una pequeña nota biográfica puede parecer prosaica, pero útil. Víctor Erice Aras nació en Carranza, Vizcaya, en 1940. Se licenció en Ciencias Políticas y en 1960 ingresó en la Escuela Oficial de Cine. Allí hizo sus prácticas en 16 mm.: *En la terraza* (1961), *Entrevías* y *Páginas de un diario perdido* (1962). Con el corto *Los días perdidos* (1963, en 35 mm.) se diplomó como director. Su labor como crítico y ensayista transcurrió en *Nuestro Cine* y *Cuadernos de arte y pensamiento*. Ha colaborado en guiones: *El próximo otoño,* de Antonio Eceiza y *Oscuros sueños de agosto,* de Miguel Picazo. Esporádicamente, ha realizado algunos programas de TVE. Su trabajo habitual es el cine publicitario.

Espectador incansable, con un gran conocimiento del cine, Erice fue uno de los animadores de la revista *Nuestro Cine,* sobre todo en su primera época, cuando representaba, entre los jóvenes y aislados cinéfilos de los años 60, la tendencia del «realismo crítico» encabezada en Italia por el *Cinema Nuovo* de Guido Aristarco. Aunque parezca ahora muy lejana, resulta interesante reproducir unos fragmentos de una nota de Erice en esta revista, cuando formaba parte del consejo de redacción. La nota aparecía en el número 15 (diciembre de 1962), que estaba dedicado enteramente al cine español. El artículo se titulaba «Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional» y se planteaba el problema de que esa crítica adquiriese una entidad seriamente estética frente a la simple diferencia entre crítica «vendida» y crítica «pura». Como su adversario ideológico de la época *(Film Ideal),* que representaba la «crítica

---

3 Fragmento de una entrevista realizada en 1973, en Madrid, por Miguel Rubio, José Oliver y Manuel Matji, posteriormente revisada por Víctor Erice. Acompaña la edición citada del guión.

4 La última imagen del film es un plano general de Ana, en pie, inmóvil en el umbral del balcón, en silueta, mirando hacia el espectador, en silencio, mientras el ruido del paso del tren se va alejando. Lento fundido a negro.

del gusto», más bien impresionista, cuyo modelo era *Cahiers du Cinéma,* con ingenuidades juveniles (u otras) y carencias de información, ambas revistas representaron una superación de aquella cruda disyuntiva arcaica y constituyeron un medio importante para difundir el cine más significativo. A esto responde este fragmento de la nota citada de Erice [5]: «(...) Significa ya un progreso importante —debido, ante todo, al esfuerzo de la generación realista que nos ha precedido— el que por primera vez en muchos años las polemicas hayan trascendido del simple plano de oposición entre crítica "vendida" y crítica "pura" y hayan llegado a plantearse con cierta insistencia en el terreno de las ideas estéticas. Por consiguiente, las condenas de unos métodos determinados, las acusaciones de contenutismo y de formalismo, de "politicismo" y de "reaccionarismo", responden necesariamente a unos hechos que tienen su raíz más decisiva en el presente desarrollo de nuestra cultura.»

No es necesario abundar en esas polémicas juveniles, que por otra parte recorrieron el mundo entero de los «cinéfilos». Con el tiempo, las opiniones se matizaron, pero ciertas cuestiones de fondo permanecen. La insistencia en destacar el aspecto formal tuvo y tiene dos caras: por un lado es una correcta aproximación al problema de la expresión, y en ese sentido, la vieja discusión entre forma y contenido es ya un dualismo insostenible; pero también es cierto que el empeño en desdeñar las implicaciones ideológicas que encerraban los films era una limitación inaceptable para la comprensión de la obra. Pero los excesos dogmáticos de Aristarco y la corriente luckasiana, así como la sofisticación irracionalista de los *Cahiers* de la primera época han quedado atrás. Para sus jóvenes aprendices españoles, el dilema estético tenía otras referencias: exaltar a Hitchcock o Hawks (con toda justicia, por otra parte) podía constituir una forma de evadir un compromiso ideológico o, dicho de otra forma, una manera de aceptar el régimen imperante y sus reglas; en el otro extremo, abominar del cine americano era una de las vías indirectas (las únicas posibles) de criticar el fascismo.

Lo que importa ahora, por otra parte, es anotar sencillamente que el antiguo crítico casi adolescente se convertiría más tarde en cineasta (hubo otros, también, en esas filas de *Nuestro Cine,* como Egea y Eceiza) y que su sed de ver cine no ha disminuido. Erice sigue siendo un espectador apasionado, como nos recordaba en nuestra conversación, hablando con entusiasmo de ciertas películas o examinando en perspectiva el valor de las *mises en scène* del cine americano del cuarenta, o la importancia de Godard como innovador de un lenguaje y persistencia de una actitud de constante examen ético...

Este largo intermedio —que puede parecer una disgresión— no es caprichoso. Entre las muchas clases de cineastas hay dos muy definidas: la del que casi nunca va al cine (como Buñuel) y la del espectador asiduo y apasionado. A esta última pertenece Erice. No es casual que en nuestras largas conversaciones haya hablado mucho más de las películas de otros, desde los clásicos hasta la actualidad. Con una coincidencia de admiración mutua: Renoir. Sucede que Erice, pese a que su cine tan escaso y

[5] Que está tomada del libro *Hollywood en Argüelles,* de Iván Tubau, que estudia minuciosamente la evolución de ambas revistas.

original no parece tener influencia alguna, es un contemplador crítico que permanece atento a las evoluciones del lenguaje y a los cambios que ha sufrido toda la estructura de la industria. Como todos los cineastas y críticos de su generación, ha conservado su admiración por el cine americano, pero sin idolatrías; y ahora, que está de moda minimizar a Godard, admira el rigor de su pasión por el cine, el cine ensayo. Sin embargo, una de las cosas que subraya es que el cine, tal como lo conocemos y admiramos, está en vías de desaparición. Incluso el suyo, que más que cine-espectáculo es un cine de reflexión, parece aislado en la marea del film-consumo, cada vez más indiferenciado, del momento actual.

En este medio, cada vez menos propicio a las aventuras rigurosas e individuales, aparece el segundo largometraje de Erice, *El sur,* cuya historia —la de su rodaje— es un drama dentro del drama. Antes de referirse a sus problemas, el principal de los cuales es, nada menos, que está trunca y no responde al plan original del guión, habría que concluir la mínima biografía de Víctor Erice. Muy magra, pues a su escasez de películas añade una legendaria reserva en su vida personal. Quizá porque sería la antítesis del turbulento artista romántico del siglo XIX, que aún buscan las revistas del corazón. Erice es más bien un ser humano muy normal, que parece raro porque rechaza el sensacionalismo y el fragor de las entrevistas.

Cabe añadir, pues, que su primera participación en el cine profesional fue un episodio del film *Los desafíos* (producido por Elias Querejeta), donde los otros dos estaban firmados por Claudio Guerin y José Luis Egea. Los tres episodios tenían un tenue hilo temático en común: la agresividad hispánica frente a la penetración del «estilo de vida americano», en auge por entonces (1969). La película (y el episodio de Erice no es una excepción), resulta moderadamente interesante por su idea, más bien plano en su realización y demasiado limitado en sus proyecciones. No tuvo demasiado éxito y eso hizo aún más contundente la sorpresa producida por *El espíritu de la colmena:* usando una vieja imagen clasicista, parecía que Erice surgía maduro y completo, como Minerva de la cabeza de Zeus.

Otro elemento sorpresivo en el «retrato» psicológico de Erice es que su actividad regular como cineasta profesional sea la publicidad. Esto, quizá, puede ser un concepto engañoso. ¿Por qué no la publicidad? Hay, sin duda, un elemento alimentario, y la publicidad filmada es un trabajo bien remunerado. Pero el rigor y la honestidad intelectual de Erice puede explicar este trabajo —que por otra parte, se sabe, es un ejercicio técnico y expresivo fascinante— si se deslinda su contenido, porque tal vez es mejor vivir de esto y no ceder a películas que obedecen a una necesidad expresiva propia.

Esto no explica del todo el largo silencio. Una de las hipótesis manejadas tiene una doble vertiente: por una parte, el deseo de no encasillarse en proyectos que intentarán repartir el éxito inicial. Es habitual, en la industria del cine, el intento de repetir las fórmulas. Y *El espíritu de la colmena* era un deslumbrante ejemplo de cómo renovar el «cine con niños». Otro factor curioso de este mundo del espectáculo, especialmente en el cine español, es que un éxito no involucra, automáticamente, que se abra una continuidad de trabajo, con amplias libertades de elección. Por otra parte (y esto es una hipótesis que no hemos planteado a Erice, por demasiado subjetiva),

muchos otros casos enseñan que un comienzo absolutamente logrado (el primer largometraje de Erice es una obra maestra, sin fisuras, del todo excepcional) puede convertirse en un factor inhibitorio. La responsabilidad de una segunda obra, se sabe, es mucho mayor que la de una «ópera prima». Es la gran prueba, el momento de demostrar que el logro inicial no es una conjunción única de circunstancias felices. Es también el momento esperado por todos —productores, colegas y críticos— para decidir si la gran promesa se consolida... Y el menor traspié suele atacarse con un encarnizamiento que no se utiliza para juzgar personalidades menos ambiciosas. En suma, partir de una cima altísima es para un artista verdadero el más terrible de los desafíos.

Pero en la carrera casi secreta de Erice no hay métodos comparativos que sirvan. *El sur,* diez años después, surgirá con lastres y dificultades enormes y retorna —con la sabida resistencia del autor— al tema de la infancia. Y, sin embargo, con todo eso y con las mutilaciones conocidas, se convierte en una obra excepcional, de una belleza única y vulnerable, que vuelve a confirmarlo (si hacía falta) como el cineasta más singular del cine español.

## El Sur y el Norte

Hace dos años, Erice decidió al fin aceptar la realización de un nuevo largometraje, que produciría también, como el anterior, Elías Querejeta. Entre las tres historias que estudió previamente, le interesó una, ubicada en una ciudad castellana, proveniente de un relato (inédito hasta ahora) escrito por su mujer, Adelaida García Morales. El guión desarrollado después por Erice era la suma (o la contraposición) de dos mundos, de dos climas interiores, de dos paisajes y dos luces distintas: el Norte y el Sur. Andalucía, ese paisaje de luz y color, que influye también en un modo de vivir y sentir tan distintos a los del norte frío y reservado, es un mundo que fascina a Erice desde su infancia. Nacido en el país vasco —relató— ha sentido desde siempre su fascinación por el sur. Incluso antes de nacer, puesto que sus padres vivieron un tiempo en Andalucía poco antes de darlo a luz. Sin embargo, no conoció Andalucía hasta muchos años más tarde. Desde entonces, viaja todos los años y pasa largas temporadas allí.

Ya se sabe que el Sur, por exigencias muy circunstanciales (económicas) de la producción, ha desaparecido de la película. Según el cálculo inicial, de acuerdo al minucioso guión, el film debería durar dos horas y cuarto, aproximadamente. El montaje realizado por Erice, tras la súbita interrupción del rodaje, ha quedado en una hora y media... Este conflicto, que sin duda quedará incorporado a la historia de los trágicos resultados que se han producido cuando chocan las necesidades expresivas de un autor y los imperativos del sistema comercial que rige el cine (incluso cuando se trata de productores con ambiciones artísticas no convencionales), han dado a la vez una obra diferente a la proyectada —que sin embargo conserva su importancia— y lo que Angel Fernández Santos llamó «una sinfonía inacabada». Para Erice, sin duda, ha sido un golpe terrible, cuyo dolor persiste. En nuestras charlas siempre surgía esa sensación de sueño roto, frustrante. Para quienes conocen el guión, también surge la

angustia de vislumbrar que se ha mutilado una obra que, en su concepción original, ampliaba el sentido de la historia hasta otra dimensión admirable.

En estas circunstancias, no parece tan necesario narrar el film tal como ha quedado —la relación entre una niña y su padre—, sino los elementos que iban a redondear la historia. Pero hay que decir que esa historia está recorrida por una voz en *off*—, se supone que es la de esa protagonista, Estrella, ya mujer—, que es una forma de intentar un conocimiento de la vida del padre (una doble vida llena de zonas oscuras) y a la vez una forma de recompensarla y relacionarla con la propia personalidad, una manera de dejar la infancia, de asumir la adultez a través del pasado.

En una entrevista (*Leviathan* núm. 14, 1983), Erice narraba a sus interlocutores Juan Cobos y Miguel Rubio cómo iba a ser la continuación del relato. (Esto coincide con lo dicho por Erice en nuestra conversación, pero como ya se ha dicho, éste se hizo deliberadamente sin notas ni magnetófonos, por lo cual preferimos la exactitud de la entrevista grabada.) Decía el autor de *El Sur:* «Sin entrar en los detalles del argumento, puedo decir que la continuación narraba el viaje al Sur de Estrella, la protagonista. Era un viaje que no sólo suponía realización de un deseo de su infancia, sino también el cumplimiento de la secreta voluntad del padre. Esto último es algo que se halla contenido en la primera escena de la película... La última noche de su vida, este hombre, a manera de despedida, hace una cosa: mientras su hija duerme, deposita debajo de su almohada el objeto que, de algún modo, constituye el símbolo de aquello que más profundamente les unió a los dos en el pasado. Es un gesto postrero de amor que encierra una especie de oscuro mandato: Estrella debe llevar a cabo lo que él no ha podido hacer en vida... Debe reunir los fragmentos dispersos de su historia... Al viajar al Sur, Estrella cumplía ese mandato y, en la medida en que llegaba a conocer algunos de los hechos y de los personajes fundamentales de su pasado, recomponía la figura paterna. Se trataba pues de una experiencia radical, que permitía a Estrella afirmar por vez primera su propia identidad, dejar atrás definitivamente su infancia... Estrella no sólo cumplía así, de Norte a Sur, un itinerario vital, sino, sobre todo, un proceso de conocimiento. Un proceso que daba su pleno sentido al tono de reflexión que posee el relato, y que aparece reflejado en el carácter de la voz que figura en *off* a lo largo de la película».

Es preciso volver a todo esto. Porque *El Sur,* tal como es, tal como Erice tuvo que recomponer sus trozos tratando de que no se notasen los hilos sueltos que, forzosamente iban apareciendo —puesto que su narración estaba minuciosamente entramada para que el todo de su significado se uniese al final— es una película bellísima, llena de ese espesor de lo vital, sentido, que es tan raro hallar en el cine o en cualquier otro arte. Irónicamente, esa peculiar magia del autor, que consiste en construir bloques-secuencia con un tiempo y una dinámica propia, que se yuxtaponen a distancia, para alcanzar todo su sentido, ayuda a que pasen desapercibidas las irreparables lagunas. Así, los personajes (como el de la abuela o la criada) que debían completarse en la parte nonata, toman un aura distinta, pero igualmente fascinante. Esta fascinación extra de lo inconcluso (quién sabe cómo eran los brazos de la Venus de Milo) hace que *El Sur* se evada hasta los designios de su autor, para que cada espectador haga de ese Sur intuido y anunciado en los recuerdos del padre o los

sueños de la niña parezcan otra metáfora del film: el misterio y la angustia de un universo inalcanzable.

No creo que *El Sur,* como sucede en todas las grandes obras de poesía, donde lo *concreto,* visible, es como una punta de *iceberg,* como el resplandor que oculta la sombra, pueda *contarse.* Puede analizarse, para esto es también una insuficiencia. Sí puede decirse que hay cosas que hubiesen dado otra dimensión al conjunto, en ese largo viaje de Estrella por su pasado y el de su padre. En el final previsto y no hecho —nos relataba Erice— hay una relación entre Estrella y el otro adolescente que conoce en el Sur. (La segunda parte del film se iba a rodar en Carmona, un pueblo de Andalucía). El acercamiento que hay entre ellos —su implícito parentesco, que no se enuncia— se daba en la escena en que ella le entregaba aquel objeto heredado de su padre. Ese talismán cerraba la órbita, tantos años antes, por el padre en su otra vida desconocida.

## Resumen

De todo lo expuesto y de los testimonios de Erice, surge obviamente que *El Sur* es otra película, no la que el autor se proponía. ¿Podría continuarse? En cierto momento así lo pensó, tras haber cumplido a conciencia con la decisión de armar con el material rodado al film tal como se ha estrenado. Pero lo improbable —nos decía— es completarla tal como estaba previsto. El tiempo transcurrido ya —casi dos años— hace que las intérpretes más jóvenes, siguiendo una habitual costumbre de la naturaleza, sigan creciendo y variando su apariencia física...

Esta es también una de las consecuencias —más habitual en cine que en otras artes— de la colisión entre lo imaginado y su concreción física, la película. Este choque con la realidad, que es también la experiencia dolorosa del autor que por su propia condición no puede imponer sus metas originales, resulta especialmente dramática en Erice, donde se combina el rigor incorruptible, la fragilidad de un mensaje poético que sabe deficil transmitir a quienes luchan en el otro plano pragmático de la producción y la imposibilidad de aceptar compromisos. Esa lucha de cineastas intransigentes con toda alteración de su obra no es desgraciadamente nueva en la industria del cine: Von Stroheim en Codicia *(Greed),* Orson Welles en casi todas sus películas; Nicholas Ray, Stiller...

No hay que desechar, sin embargo, la propia culpa, o mejor dicho, cierta falta de habilidad para adaptarse al despiadado mecanismo del espectáculo sin dejar en ello las convicciones. El cine de autor (llamémosle así todavía) es el más difícil, porque depende de muchos. Evidentemente Erice carece de esa habilidad específica que consiste en superar y aprovechar las circunstancias para conseguir los propios fines. Hitchcock, y en general todos los grandes directores del pasado, poseían esa cualidad de trascender materiales irrisorios o encargos imposibles. Pero hay que tener en cuenta que el cine ha cambiado desde entonces, y también sus creadores. Estos disponen de una visión mucho menos tangible y la propia complejidad de su mundo hace que el mismo quehacer se torne más problemático.

## Por todo eso

Angel Fernández Santos, hablándonos de Erice, nos ha repetido lo fundamental que resulta, en su obra, la búsqueda de la *mirada,* no sólo el punto de vista de la cámara o el encuadre, «sino de algo más grave: la búsqueda de una identidad de mirada entre el narrador y el receptor». Este propósito, tan milagrosamente logrado en *El espíritu de la colmena,* es para Fernández Santos más difícil, debido a las rupturas de comunicación ocasionadas por su carácter inacabado, en *El Sur.*

Sin embargo, «cada film de Erice es un minucioso ejercicio de introspección, de buceo en el oscuro interior de la conducta, la trastienda incapturable de la ética. Hay un proyecto de filme suyo, probablemente irrealizable, cuyo título puede por sí solo orientarnos en el alcance de esta búsqueda: *Interior noche.* Casi a ciegas, tanteando las arrugas del camino en cada paso, Erice bucea, explora, extraviado en el subsuelo de la memoria, y allí encuentra, como el buscador de setas o como el zahorí [6], grano a grano, recuerdos, acordes y visiones fugaces, todo el entramado invisible de las raíces de su identidad».

Todo estilo auténtico es intransferible. Por eso es difícil, a pesar de las admiraciones múltiples de Erice, espectador incansable del cine, hallar influencias o ecos de otros realizadores. Podría hallarse quizá un parentesco espiritual (no de forma) con Jean Renoir, un cineasta prolífico y distante en su estética, pero que también se caracteriza —en forma más impresionista y jocunda— por aprender los sentimientos y las vivencias de sus personajes, el fluir de la vida y la muerte como en un río incesante. Y no obstante, *El Sur,* como lenguaje, está hecha en forma más «narrativa» que *El espíritu,* donde los momentos adquirían una dimensión propia.

Esto puede significar un cambio estilístico o, simplemente (Erice lo ha dicho), un deseo de comunicarse más fácilmente con el espectador. Por todo eso, y más, podría plantearse una pregunta: ¿Es posible juzgar a un autor-director a través de dos películas y un tercio, siendo ese tercio un episodio de tanteo y habiendo entre las otras un intervalo de diez años? Teóricamente, parece imposible, pero resulta que Víctor Erice, con *El espíritu de la colmena,* una «ópera prima» que sorprendió al mundo y con *El Sur* mutilado e inconcluso, adquiere una dimensión que escapa incluso a la categoría de director de películas, para convertirse en una especie muy escasa: un poeta que escribe con imágenes. La definición parece bastante convencional, pero tiene la ventaja de ser verdadera, aunque insuficiente para explicar ese proceso que convierte una obra de arte en una experiencia única e irrepetible.—JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU. *(Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

---

[6] El autor se refiere a la escena de *El espíritu de la colmena* en que Fernán Gómez busca setas en compañía de Ana, y a las del padre de Estrella en *El Sur* (Omero Antonutti), buscando agua.

# El Sur (*)

Sec. 90-A. Carmona. Puerta de Córdoba y estación abandonada. Ext. Int. Día.

*La puerta de Córdoba, solitaria. La estación, abandonada. El andén desierto. Las vías barridas por el viento.*

VOZ INTERIOR DE ESTRELLA: Esperé una señal que no se produjo. La que llegó, ya en la noche, procedía de más lejos. Era de mi madre, y me reclamaba a su lado. Había llegado el momento de partir. Decidida, llamé a Octavio. Casi no reconocí su voz. Quedamos en vernos por la tarde.

Sec. 90-B. Vestíbulo estación abandonada. Int. Día.

*En el interior del vestíbulo está Octavio. Se halla sentado, esperando debajo de una de las ventanas que dan al andén —alguien ha cambiado de sitio el banco desde la última vez—, los pies sobre la superficie de madera, las rodillas encogidas, apoyando sobre ellas sus libros de texto.*

*Con aire ensimismado, de una manera inconsciente, está sombreando con un lápiz una de las etiquetas que tiene pegadas en el forro de todos sus libros, y en la que se lee: «Octavio Quintana, 5.º curso».*

*El lápiz ha sombreado ya el nombre, y ahora continúa, con más fuerza, oscureciendo casi por completo el apellido Quintana.*

*De pronto, unos golpecitos en el cristal de la ventana llaman su atención, sacándole de su ensimismamiento. Levanta la vista.*

*Al otro lado de los cristales, el rostro de Estrella.*

*Octavio trata de adivinar algo en la expresión de la chica, pero no tiene tiempo. El rostro de Estrella ha desaparecido.*

*En seguida, la puerta del vestíbulo se abre y entra Estrella.*

*Octavio se pone en pie.*

*Se queda quieto, esperando no se sabe qué.*

*Ella se acerca. Se miran.*

ESTRELLA: ¡Qué frío hace! Mira...

*Y acerca una de sus manos a la cara del chico, a modo de tenue caricia.*

*Octavio no se mueve, los brazos colgando a lo largo del cuerpo, demostrando una seriedad y una timidez nuevas.*

---

(*) Estas páginas corresponden a las tres últimas secuencias del guión original de la película. Constituyen, pues, el final previsto para la historia. Los personajes que en ellas aparecen y sus respectivos intérpretes (dos de ellos no llegaron a actuar) eran los siguientes: Estrella (Iciar Hollaín), Octavio (Emilio Serrano), Luis Quintana (Fernando Fernán Gómez), Milagros (Rafaela Aparicio), Doña Rosario (Germaine Montero), Laura Quintana-Irene Ríos (Aurore Clément).—VÍCTOR ERICE.

El autor hizo llegar a esta revista el texto distribuido conforme a las dos columnas de imagen y sonido correspondientes a todo guión cinematográfico. Las hemos redistribuido como un texto teatral por razones de buena composición gráfica.—REDACCIÓN.

*Estrella trata de manifestarse con espontaneidad, mostrándose incluso más alegre que de costumbre.*
ESTRELLA: ¿Llevas mucho tiempo esperando?
OCTAVIO: Un rato... ¿Te vas por fin mañana?
ESTRELLA: Sí...
*Una pausa. Estrella coge a Octavio de la mano:*
ESTRELLA: Anda, vamos a sentarnos...
*Los dos toman asiento en el banco, debajo de la ventana.*
ESTRELLA: ¿Qué hiciste ayer?
OCTAVIO: Nada... Fui a clase y luego me quedé estudiando... Hemos empezado los exámenes...
*Una pausa. Octavio busca los ojos de Estrella.*
OCTAVIO: Ya sé que estuviste viendo a mi madre...
ESTRELLA: ¿Te lo ha dicho ella?
OCTAVIO: Sí...
*Un silencio. Se escucha el sonido del viento filtrándose a través de las puertas y ventanas desvencijadas.*
OCTAVIO: He descubierto una cosa...
ESTRELLA: Qué...
*Hay un ligero temblor en la voz de Estrella, imaginando lo que Octavio va a decir. Por eso, lo que él dice la sorprende:*
OCTAVIO: Que estaba equivocado... La historia del marinero... la que te conté... no fue una mentira... Es cierto que había más cosas que pasaron y que yo no sabía... Pero ahora las sé...
*Octavio saca de uno de sus bolsillos un cigarro arrugado. Lo alisa muy despacio y se lo lleva a los labios. Lo enciende. Y pregunta a Estrella:*
OCTAVIO: Oye, tu padre ¿a qué se dedicaba?
ESTRELLA: Trabajaba en un hospital...
OCTAVIO: ¿Era médico?
ESTRELLA: Sí.
*Una pausa.*
OCTAVIO: ¿Era muy mayor?
ESTRELLA: No...
OCTAVIO: ¿Cómo murió?
*Estrella se queda callada. Octavio se vuelve del todo hacia ella y la mira, esperando. Estrella murmura.*
ESTRELLA: De repente...
*Octavio no la deja terminar.*
OCTAVIO: ¿El corazón?
*Estrella, ensimismada, responde lentamente:*
ESTRELLA: Sí, el corazón...
*Octavio no ha concedido, a primera vista, excesiva importancia a la aclaración. Tira el cigarro y lo pisa. Estrella se da cuenta de que, finalmente, también ella ha mentido a Octavio. Pero éste no la deja seguir enredándose en sus propios pensamientos. Ya le está ofreciendo un libro.*
OCTAVIO: Te he traído un regalo...
*Estrella coge el libro. Se titula «Islas del Sur» y el autor es, cómo no, Robert Louis Stevenson.*

OCTAVIO: Para el tren... Es el libro de viajes más bonito que he leído nunca...
*Estrella abre su bolso y va a meter dentro el libro. Se detiene un momento. Algo ve en el interior que la hace pensar un instante. Introduce la mano y saca la cajita de laca negra que conocemos.*
OCTAVIO: ¿Qué es esto?
*Estrella le entrega la cajita.*
ESTRELLA: Es para ti. Abrela...
*Octavio desenrosca la tapa y extrae el péndulo.*
ESTRELLA: Era de mi padre... Con él se pueden descubrir muchas cosas, pero hay que tener poderes, claro...
OCTAVIO: ¿Tú los tienes?
ESTRELLA: Todos, no. Sólo algunos.
OCTAVIO: ¿Y yo los puedo tener?
ESTRELLA: Claro...
OCTAVIO: ¿Por qué no me enseñas?
ESTRELLA: Trae...
*Octavio da el péndulo a Estrella.*
ESTRELLA: Lo primero que tienes que aprender es cómo cogerlo...
*Estrella coge el péndulo con cuidado y adopta la posición correcta.*
ESTRELLA: Fíjate bien... así... sin apretar los dedos... ¿Lo ves? Ahora tú...
*Estrella devuelve el péndulo a Octavio. Este se pone en pie, con el péndulo entre los dedos.*
ESTRELLA: No recojas la cadena... Muy bien...
*Comienza la música. En el vestíbulo de la estación abandonada, Octavio y Estrella van poco a poco reproduciendo el viejo ritual del zahorí, justo aquel que, un día ya lejano, Agustín Arenas revelara a su hija. Vuelven en el tiempo los mismos gestos, movimientos y palabras.*
ESTRELLA: Los ojos casi cerrados... No pienses en nada... Déjalo libre... así... Despacio... La mente en blanco... muy bien...
*Como si deseara acompañar a Octavio en su trance, Estrella va cerrando los ojos.*
(ENCADENADO.)

Sec. 90-C. Andén. Estación. Ext. Día.

*Fuera cae la tarde. El andén desierto recorrido por el viento con su cortejo de hojas secas, las últimas del otoño. Las vías muertas, rodeadas de arbustos calcinados, que a ningún punto conducen. La cámara empieza a recorrer esas vías: primero lentamente; después, un poco más deprisa, buscando el horizonte. Empieza a oírse suavemente el sonido de un tren en marcha. Parece un milagro, pero no lo es.*
(ENCADENADO.)

Sec. 91-A. Tren. Int. Ext. Día.

*Otras vías, vertiginosamente recorridas hacia adelante, en la tarde también.* CRECE EL SONIDO DEL TREN PERO TAMBIEN EL DE LA MUSICA. *Un paisaje, visto a*

*través de una ventanilla: es el Sur, que va quedando atrás. Reflejado en el cristal, un rostro de muchacha. Estrella. En su regazo un libro. Estrella parece como si recordara algo, sonríe y mira uno de sus dedos, justo allí donde puede verse aún la huella del primer saludo rotundo que el Capitán Flint —viejo loco— le dedicara.*
(ENCADENADO.)

Sec. 91-B. Estudio Luis Quintana. Int. Noche.

*La mano enguantada de Alvaro Quintana está posada sobre la cuartilla en blanco, como un pájaro negro. Del tocadiscos, en la penumbra, surge un viejo fox-trot: «I want to be alone in the South» («Quisiera estar solo en el Sur»).*

Sec. 91-C. Habitación Octavio. Int. Día.

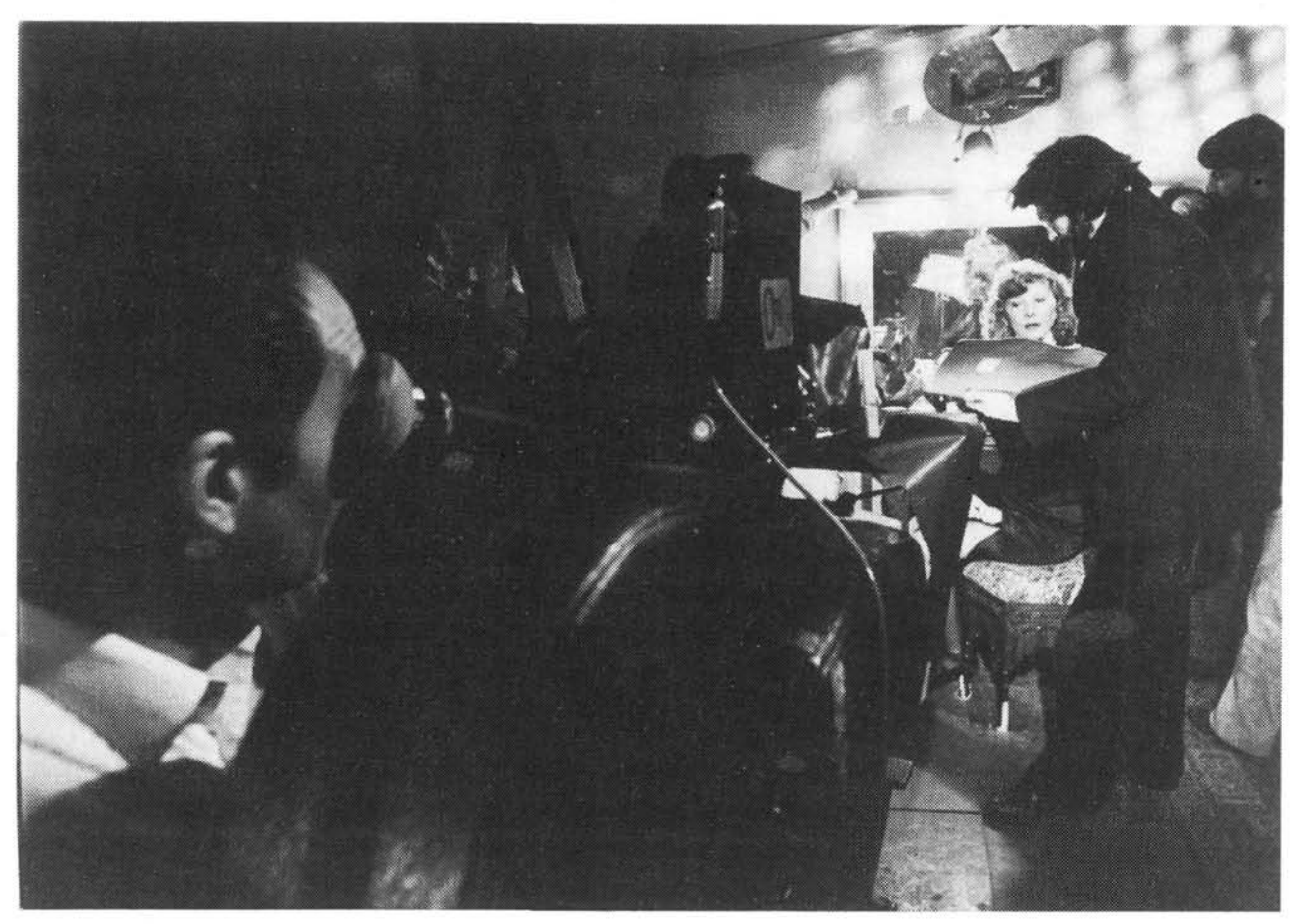
*En la habitación de Octavio, sentada en una silla de anea, Laura mira un juguete de su hijo que casi había olvidado: un barco de madera, provisto de cuatro ruedas, con su capitán barbado aferrado al timón. En un rincón, el Capitán Flint —el loro de Octavio— suelta una de sus estrepitosas carcajadas. Luego, se calla y cierra los ojos: sabe Dios cuál de sus cien vidas está recordando.*

Sec. 91-D. Salita. Casa Arenas. Int. Día.

*En la pequeña sala de estar de la casa de los Arenas, sentada en su sillón de orejas, doña Rosario sigue pasando las páginas de la misma revista siempre. En su ronda semanal, ha vuelto a ese interior la urna de las Animas Benditas, que aparece de nuevo instalada en un ángulo del cuarto. Es Milagros la que, con mucho cuidado, va encendiendo las lamparillas de aceite. Brotan una, dos, tres llamas...*
(ENCADENADO.)

Sec. 91-E. Tren. Int. Día.

*La imagen de Milagros sobre la superficie brillante de una fotografía, al lado de Agustín niño. Es Estrella quien, una vez más, mira la foto, sentada en el interior de su compartimento, camino del norte. Coge el libro que tiene en el regazo e introduce entre sus páginas la foto. Luego empieza a hojearlo. En su primera página está la firma de Luis Quintana junto a una fecha: 1920. Estrella pasa algunas hojas. Casi al comienzo hay unas líneas subrayadas a lápiz, por la mano de Luis, sin duda. Estrella las recorre con la mirada: «Hay en el mundo unas islas que ejercen sobre los viajeros una irresistible y misteriosa fascinación.» El paisaje desfilando rápidamente, en la tarde. Las vías del tren recorridas a toda velocidad. Un túnel. Los sonidos van desapareciendo.*
(ENCADENADO.)



*Víctor Erice dirigiendo la filmación de «El Sur».*

Sec. 92. El Picacho. Ext. Atardecer.

*Allá, en el Sur, queda Octavio. Está en el Picacho, al atardecer, mirando, una vez más, el «Mar de la Vega». En su mano derecha aprieta una cajita de laca negra: el péndulo que fue de Agustín Arenas. Hace viento. Octavio cierra los ojos levemente, fijos en el horizonte. De pronto, poco a poco, el paisaje de la vega empieza a cambiar de color. La tierra oscura, sobre la que más tarde crecerá el trigo, deviene agua salada: es el mar.* RUIDOS DEL MAR BATIENDO UNA COSTA. *Las montañas desaparecen y retornan más poblados de vegetación: son las islas.* OLAS ROMPIENDO SUAVEMENTE EN LA ARENA DE UNA PLAYA. *Octavio las mira y nosotros con él. Mientras la voz de Luis Quintana va leyendo, en off, las líneas que tantos años atrás subrayara en un libro.*

LUIS QUINTANA (en off): «Hay en el mundo unas islas que ejercen sobre los viajeros una irresistible y misteriosa fascinación. Pocos son los hombres que las abandonan después de haberlas conocido; la mayoría dejan que sus cabellos se vuelvan blancos en los mismos lugares donde desembarcaron; hasta el día de su muerte, a la sombra de las palmeras, bajo los vientos alisios, algunos acarician el sueño de un regreso al país natal que jamás cumplirán. Esas islas son las Islas del Sur. Cuentan que en ellas estuvo en tiempos El Paraíso.»

*Lentamente el mar y las islas se desvanecen.*

FIN

VÍCTOR ERICE

29 Junio
1884-1984

# CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE PEDRO HENRIQUEZ UREÑA



Pedro Henríquez Ureña



Universidad Nacional Pedro Henriquez Ureña

SANTO DOMINGO, REPUBLICA DOMINICANA - 1984

# Pedro Henríquez Ureña, relacionador de las culturas hispánicas

## En el área de las definiciones y de las impresiones

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española [1] explica lo hispánico como lo «perteneciente o relativo a la antigua Hispania o a los pueblos que formaron parte de ella y a los que nacieron de estos pueblos en época posterior». Define la hispanidad como el «carácter genérico de todos los pueblos de lengua y cultura hispánica» y como el «conjunto y comunidad de los pueblos hispanos».

El adjetivo hispano se aplica tanto a lo «perteneciente o relativo a España», como a lo «perteneciente o relativo a todos los pueblos hispanoamericanos».

Como en toda definición, aunque resulte acertada y abarque las ideas centrales de su espacio, siempre hay matices, tonos, tintas, graduaciones, y surgen unos componentes que piden atención, porque ayudan a explicar los variados rostros de la unidad de un concepto.

He oído a españoles que visitan a Hispanoamérica y a Iberoamérica —para no dejar de incluir al Brasil—, esas primeras impresiones que parecen ir por líneas paralelas y no divorciadas entre sí. La extrañeza ante lo desmesurado del espacio conjunto y la variedad y pluralidad de Hispanoaméricas o Iberoaméricas dentro de ese ámbito de la geografía que da una sensación de lo desmedido, de lo enorme, de lo excesivo.

Me parece que tamién al iberoamericano que recorre el continente le ocurre algo parecido, por la variedad y pluralidad dentro de los espacioss de un continente —Mundo.

Poco antes de la segunda gran guerra mundial, emprendí un viaje en barco a lo largo de la costa del Pacífico hispanoamericano y, luego, en el Caribe. No obstante los cuarenta y tantos años transcurridos, conservo muy viva mi emoción ante la singularidad, por su variada extensión, del mundo de nuestra América —para utilizar una definición de José Martí—, y la impresión que veía «varias» Indohispanoaméricas, pues la presencia indígena o mestiza asomaba en unos ojillos de vigilantes noches dormidas, indagadoras, en Chañaral, Antofagasta, Mollendo, Callao, Talara, Guayaquil. Luego ya no eran sólo el silencio del indio o el relámpago del mestizo sino que la piel oscura, achocolatada, color café con leche, del negro y del mulato, estaba presente en Buenaventura, Panamá, Colón, La Habana. Tenía entonces veinticinco años y descubría una América múltiple y pluricolor. ¿Dónde estaba su unidad? Mis viajes sucesivos y circulares por Iberoamérica han ampliado esas primeras impresiones en el sentido que nuestra América es tan dilatada y variada como mágica.

---

[1] Madrid, 1970, pág. 713, col 1.

Para el iberoamericano que visita a España, en busca de las raíces maternas capaces de explicarle la otra parte de su mestizaje y de su mulatez, la impresión no deja de inscribirse en una especie de fascinación inspirada por la constatación de las plurales raíces culturales —tan antiguas también— que nutren a la madre España y por las variadas presencias regionales que le dan una visión plural a su unidad.

También fueron muy hondas y variadas mis impresiones. Mi generación literaria se vio marcada por la guerra civil española, la lucha contra el nazifascismo y por la unidad de la izquierda chilena en el Frente Popular. Vencida la república española me parecía una traición a los derrotados visitar el país donde la voz de mando continuaba siendo la del Generalísimo. Pero en abril de 1963 mis amigos españoles exiliados en París, del PSOE, me pidieron que recorriera España y les diera, luego, mis impresiones lo más objetivas posibles, de lo que apreciara en los aspectos políticos, sociales, económicos, culturales, pues deseaban cotejarlas con otros pareceres.

Entré con mucha emoción por la frontera del País Vasco, con mi mujer y con mi hija Elsa, para recorrer España por carretera. Este viaje —y los que siguieron— me confirmó la presencia de las varias Españas.

Recuerdo estos viajes, ahora, no por simple deleite de caminante sino para recordar las dificultades de nuestros humanistas hispanoamericanos relacionadores de nuestras culturas, donde no es solamente el trabajo de nuestra identidad iberoamericana, dentro de la variedad, sino —además— la relación entre Hispanoamérica y España que requiere un redescubrimiento permanente y simultáneo. Esta fue la empresa de nuestro humanista del siglo XIX, Andrés Bello (Caracas, 1781-1865) y de nuestro humanista del siglo XX, Pedro Henríquez Ureña (Santo Domingo, 1884-1946) [2].

## Las dificultades para una relación y reconciliación de las dos orillas atlánticas

La tarea humanística relacionadora entre Hispanoamérica y España, que emprenden Andrés Bello y Pedro Henríquez Ureña, en sus siglos respectivos, es una empresa que debe afrontar y vencer dificultades de orden, histórico, psicológico, de mucha cuantía. Ellos nos empiezan «a devolver» a España en un siglo eminentemente conflictivo.

Esto de «la devolución» de España a Hispanoamérica y de Hispanoamérica a España tiene sus matices, porque en realidad España no se fue de Hispanoamérica

[2] Esto habría que matizarlo, naturalmente. Simón Bolívar (1783-1830) dijo en su «Carta de Jamaica»: «Nosotros somos un pequeño género humano.» Y escribió, también: «Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la más grande nación del mundo menos por su extensión y riqueza que por su libertad y gloria.» Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) ahonda con su tesis de «América americana» uno de los aspectos del problema de las relaciones, centrándola en el redescubrimiento de lo propio. Juan Montalvo (1833-1889) intenta el mayor enlace a través de su purismo de la lengua y su liberalismo. Eugenio María de Hostos (1839-1903) busca un americanismo de moral social, mientras José Martí (1853-1895) es un relacionador de nuestra América y de España, no obstante, su oposición política a un determinado gobierno de España. Los humanistas relacionadores entre las culturas hispánicas, durante el siglo XX, son, también, de la calidad de un Alfonso Reyes (1889-1959), autor de *Ondas de España,* y discípulo de Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos de Madrid.

—porque biológicamente y en lo cultural estaba, está, presente, aunque, a veces por los enfrentamientos inmediatos de orden históricopolíticos, sociales, económicos, psicológicos y administrativos, esta presencia estuviera un poco más atenuada, España es siempre para Hispanoamérica como el oleaje permanente del inconsciente colectivo jungiano.

Los historiadores de nuestras guerras independentistas hispanoamericanas, o separatistas, han aludido a una serie de factores económicos, sociales, políticos, administrativos, culturales y morales.

Pero pienso que, desde un ángulo distinto, pueden contemplarse estas luchas que embarcan el siglo XIX, pues si empiezan con el precursor Miranda, terminan con la guerra hispano-norteamericana en 1898, como un gran pleito familiar entre la familia hispana y donde, naturalmente, otras potencias —como Inglaterra, Francia y Norteamérica— ponen el ají, la pimienta y la sal, para ver si sacan ventajas en esta gran riña continental entre peninsulares y criollos, entre padre e hijos, primos, hermanos y parientes nacidos unos en la península y otros en el Nuevo Mundo, las Indias Occidentales o América.

Hay en el siglo XVIII enfrentamientos entre los indígenas en Charcas, Tungasuca, Tinta y otros sitios, de lo que hoy son Bolivia y el Alto Perú, motivados por los abusos de los corregidores que no cumplen las leyes de Indias. Estas insurrecciones de los indios son contra los abusos de la mita, los obrajes y repartimientos. Es el levantamiento de los hermanos Catari contre el corregidor de Chayanta, en agosto de 1780 y el de José Gabriel Condocanqui, «Tupac Amaru», contra el corregidor Antonio de Arriaga el 4 de noviembre de 1780. Con toda la violencia y la explotación al indígena, los abusos y crueldades, la colonización española en América no tiene el signo bárbaro de la inglesa en el norte continental y de la colonización de los Estados Unidos de Norteamérica 3.

Tanto en la acción relacionadora de las culturas hispánicas, en Andrés Bello y en Pedro Henríquez Ureña, no quiero dejar de eludir a un factor que en forma agazapada, de inconsciente sobrepersonal o colectivo o de reflejo condicionado pavloviano, ha

---

[3] Recurro a una opinión no de un historiador español, sino hispanoamericano, no precisamente conservador, sino de la izquierda democrática, y en una obra que goza de prestigio en Hispanoamérica. Me refiero a *Historia General de América,* del peruano Luis Alberto Sánchez, ex rector de la Universidad de San Marcos de Lima. En el tomo I, sexta edición, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, en la pág. 416 escribe:

«En la Nueva Inglaterra, como después en el Canadá, se combatió al indio sin tregua. Más tarde, ese desdén por el hombre de color y ese ansia de apoderarse de sus tierras —tan vastas como despobladas— impulsaron la política antiindígena de los Estados Unidos, que entendieron solucionar tal problema segando vidas y destruyendo caseríos de nativos.

Contrasta en esto la colonización inglesa con la española y con la portuguesa, pese a los abusos de los corregidores hispanocriollos. El español explotó el trabajo del indio sin importarle su salud y exponiéndolo a la muerte, contrariando en eso el espíritu clemente de la legislación dictada por el Consejo de Indias. El inglés, salvo el cuáquero, exterminó hasta donde pudo al indio, de acuerdo con el espíritu racista de su política.»

Señala, también, Luis Alberto Sánchez: «Las estadísticas al respecto son de una elocuencia incontestable. Justo es tenerlo en cuenta cuando se enfrenta uno a la comparación de los sistemas coloniales vigentes en los siglos XVI a XVIII, para resaltar que el clérigo católico era, en mucha parte, auténticamente caritativo y cristiano y tuvo apóstoles de la talla de Bartolomé de las Casas y el padre Claver.»

conspirado contra la mejor comprensión de España, y me refiero a la leyenda o crónica negra —que es lo que hoy pudiéramos llamar un tipo de guerra psicológica o guerra ideológica o guerra revolucionaria— no fue contrarrestada por España que no quiso o no supo cómo contrarrestarla, en su momento histórico. Nos llevaría lejos —y no es el tema específico de hoy— analizar en qué forma en los siglos de Andrés Bello y Pedro Henríquez Ureña esta leyenda o crónica negra ha sido utilizada como palanca psicológica para enjuagar frustraciones de las potencias ayer enemigas de España y en la guerra hispano-norteamericana de 1898, pero también en los malos entendimientos entre Hispanoamérica y España.

La leyenda o crónica negra logró infiltrar una imagen feroz contra España, ocultar las propias leyendas o crónicas negras de las potencias rivales o adversarias de España, y la he visto esgrimida, en nuestro tiempo, desde Hispanoamérica, alguna vez, como un medio inconsciente sobrepersonal para «justificar» o «compensar» nuestras equivocaciones o errores hispanoamericanos.

Desarmar esta guerra psicológica continúa siendo un necesario esclarecimiento de los hechos históricos, y me exonero de culpa a la propia pasión y al enfrentamiento interno español, que también nutrió esta imagen distorsionada de España.

Andrés Bello nos revela amor por las raíces nutridoras de España y, aún situado en años del conflicto entre Hispanoamérica y España, tiene el suficiente talento para comprender que hay que situarse por encima del antagonismo político, social, económico y administrativo, y que existe una herencia cultural donde hay que trabajar con útil fervor en lo que, como herederos de la cultura española, nos pertenece [4].

## La comprensión hacia España

Tres espacios importantes en la obra de Pedro Henríquez Ureña comportan tres labores paralelas relacionadoras y simultáneas que coronan una visión del humanista y son consecuentes con el mundo de las culturas hispánicas.

Es indudable en Pedro Henríquez Ureña el amor dominicano y la devoción en la relación del entronque cultural de España en Santo Domingo, eje de las primeras y grandes fundaciones culturales hispanas y umbral espiritual y material vivo para la conquista y colonización del Nuevo Mundo, de las Indias Occidentales o América.

---

[4] En *América en su literatura,* San Juan de Puerto Rico, 1967, Editorial Universitaria, Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, Anita Arroyo en pág. 209 escribe sobre Andrés Bello:

«La etapa londinense es la más fecunda en trabajos de filología y de historia literaria que revelan una asombrosa erudición y una agudísima inteligencia interpretativa. Así sus investigaciones sobre el *Poema del Cid,* sobre la *Crónica de Turpin,* sobre los orígenes de la epopeya castellana y de la épica francesa, sobre el verso asonante, sobre la versificación romance. Estos trabajos los inicia casi todos en Londres y permanecen desconocidos para el mundo erudito hasta que Menéndez y Pelayo, medio siglo después, ya muerto Bello, los descubre con asombro, según él mismo lo revela en carta a Amunátegui: "El tomo de opúsculos literarios críticos ha acabado de confirmarme en la idea de que Andrés Bello se adelantó en muchos años a una porción de ideas (sobre el origen de la rima, sobre la epopeya caballeresca, etc.), que hoy pasan por muy avanzadas entre los más doctos cultivadores de la filología neolatina y de la historia literaria de los tiempos medios.»

Pedro Henríquez Ureña se sitúa en un justo término, con visión objetiva y comprensiva en el choque de dos culturas distintas —y que son dos tecnologías diversas— que tienen su primer escenario en la isla Española o Santo Domingo. No desdeña ni a la cultura indígena ni a la cultura hispana, y trata de comprenderlas a ambas.

El amor dominicano de Pedro Henríquez Ureña está en su sangre y nace y crece desde el ambiente de su hogar [5]. Su libro de 1936, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo,* Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, nos devuelve una identidad desde las raíces de nuestra historia. Su libro, aparecido cuatro años más tarde, *El español en Santo Domingo,* Buenos Aires, 1940, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, encuentra, desde una vertiente cultural paralela, a la del libro anterior, una proyección esclarecedora de la importancia de la presencia de la cultura española en Santo Domingo [6].

El segundo espacio paralelo en el conjunto de la obra de Pedro Henriquez Ureña habría que ponerlo bajo el denominador que abarca la comprensión de Hispanoamérica con el signo compendiador de *La Utopía de América* [7].

---

[5] Los abuelos paternos de Pedro Henríquez Ureña son don Noel Henríquez, curazoleño de origen sefardí y doña Clotilde Carvajal, dominico-española. Su padre es don Francisco Henríquez Carvajal, hombre de gran cultura, se doctoró en medicina en París y en derecho en Santo Domingo, fue profesor y diplomático y el 25 de julio de 1916 fue elegido presidente de la República Dominicana. La ocupación norteamericana del 29 de noviembre de 1916 determinó que don Francisco se convirtiera, desde el exilio, en el abanderado de la causa nacionalista, independentista, dominicana. La madre de Pedro Henríquez Ureña es Salomé Ureña (1850-1897), uno de los llamados *Poetas Mayores* dominicanos del siglo XIX. Salomé Ureña de Henríquez es la fundadora de la educación superior para mujeres en Santo Domingo (1881). Su labor pedagógica es estimulada por Eugenio María de Hostos (1839-1903) y su influencia en la formación de Pedro Henríquez Ureña es importante. Los abuelos maternos de Pedro Henríquez Ureña son don Nicolás Ureña de Mendoza y doña Gregoria Díaz y León. Nicolás Ureña de Mendoza (1822-1875) es, con Félix María del Monte, el iniciador de lo que Joaquín Balaguer ha llamado «el color local de la poesía dominicana», al paisaje campestre del país y la flora y la poética fauna dominicanas. La otra cuerda lírica de Ureña de Mendoza es la del sentimiento religioso. Tío de Pedro Henríquez Ureña es don Federico Henríquez y Carvajal (1848-1951), maestro de varias generaciones dominicanas, ex rector de la Universidad de Santo Domingo y autor de una vasta obra literaria en varios géneros, poeta de muy variados temas y a quien José Martí escribió la carta —desde Montecristi, República Dominicana— del 25 de marzo de 1895, que ha sido considerada como el testamento político del Apóstol de la Independencia de Cuba. Hermanos de Pedro Henríquez Ureña son Max Henríquez Ureña (Santo Domingo, 1885), historiador, narrador, poeta, crítico literario, ensayista; son fundamentales sus *Breve Historia del Modernismo,* México, 1954, Fondo de Cultura Económica; su *Panorama Histórico de la literatura dominicana,* Río de Janeiro, 1945 y su *Panorama Histórico de la Literatura Cubana 1492-1952,* 2 tomos, 1963. Nueva York —impreso en México—, Las Américas Publishing Co., y también Camila Henríquez Ureña, distinguida educadora y feminista.

[6] En *El español en Santo Domingo,* Santo Domingo, 1975, Biblioteca Nacional, Feria del libro 1975, Editora Taller, Pedro Henríquez Ureña escribe en pág. 35: «En el orden de la cultura, Santo Domingo fue el centro del Mar Caribe, con su Universidad de Santo Tomás de Aquino (1538) y su Universidad de Santiago de la Paz (1540), hasta que se fundaron, dos siglos después, las de Santa Rosa de Caracas (cédula real de 1721; bula papal de 1722) y San Jerónimo en La Habana (bula de 1721; cédula de 1728). Todavía mucho después de fundadas las nuevas instituciones, la más antigua de Santo Domingo, gracias a su fama, recibía muchos alumnos de Venezuela, de Cuba y de Puerto Rico». (La primera edición de *El español en Santo Domingo* es de Buenos Aires, 1940, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana.)

[7] Pedro Henríquez Ureña: *La Utopía de América,* Caracas, 1978, Biblioteca Ayacucho, 571 págs. Prólogo Rafael Gutiérrez Girardot. Compilación y Cronología Angel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot.

Y el tercer espacio —sin que el número signifique prioridad, porque se trata de tres vías paralelas e interrelacionadas— es la comprensión general de España y que cristaliza en *Plenitud de España* [8].

Es significativo el estudio inicial «España en la cultura moderna». Hay una relación entre el descubrimiento de América, para los occidentales, y España, que Pedro Henríquez Ureña revisa, no sin dejar de aludir a ese «eclipse político» de España durante doscientos años y en cuya imagen veo también el trabajo y deterioro psicológico desde la crónica o leyenda negra a la que aludí antes. En la página 10 de la citada edición escribe Pedro Henríquez Ureña:

> «Como el idioma español sufrió eclipse político durante doscientos años, la figura de España aparece, a los ojos del vulgo, inferior a lo que realmente ha sido en la creación de la cultura moderna.
>
> Desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe II, navegaciones y descubrimientos dan a España y Portugal —una sola unidad de cultura entonces— función renovadora en las ciencias de aplicación y descripción. Es enorme su labor en geografía, en mineralogía, en zoología y botánica. De la zoología y la botánica se ha dicho que renacen, después de siglos de estancamiento, con el descubrimiento de América. En las ciencias puras, la actividad es muy inferior. Pero en los tiempos de Carlos V, cuando no se echaba de menos en España ninguno de los impulsos del Renacimiento, cuando se discutían francamente problemas religiosos y filosóficos y se ensayaban novedades fecundas en todas las artes, el movimiento científico hispano-portugués estaba lleno de promesas, con los estudios de Fray Juan de Ortega en matemáticas y de Pedro Juan Núñez, el genial Nonnius, en álgebra y en cosmografía, y de Alvaro Tomás sobre la teoría de las proporciones y de las propiedades del movimiento, anticipando a Galileo, y de Miguel Servet en biología, y hasta los atisbos de Hernán Pérez de Oliva sobre el electromagnetismo. El posterior descenso de las ciencias teóricas se ha explicado siempre con la ojeriza inquisitorial hacia la investigación libre: sería inútil negar su influencia. Otra grave causa fue la norma dictada en 1550, con fines defensivos para las universidades españolas: se prohibió salir a estudiar en universidades extranjeras. Prueba de cómo la ciencia no puede aislarse: universal por esencia, en los tiempos modernos lo es además en su desarrollo.»

Hay otra observación —entre las varias muy atinadas de Pedro Henríquez Ureña, respecto al papel de España en la cultura moderna— que me parece necesario citar, pues se refiere a la relación entre la península e Hispanoamérica. Aun casi en los umbrales del Tercer Milenio no podemos negar incomprensiones y desconocimientos entre las orillas atlánticas, pese al aporte relacionador de un Pedro Henríquez Ureña, de un Alfonso Reyes, de un José Vasconcelos y de otros hispanoamericanos en el siglo XX. Escuchemos a Henríquez Ureña:

> «En el pensamiento jurídico, España procede con originalidad y amplitud. La conquista de América la puso frente a problemas nuevos. Y la nación conquistadora es la primera en la historia moderna que discute la conquista. De la heroica contienda que abren tres frailes dominicos en la isla de Santo Domingo, en 1510, y que Bartolomé de Las Casas hizo suya durante cincuenta años, salieron las Leyes de Indias y la doctrina de Francisco Vitoria y de sus discípulos, que, trasmitida a Grocio, ampliada y divulgada por él, constituyó «un progreso en la vida moral del género humano». Esta doctrina se resume en el igual derecho de todos los hombres a la justicia y en el igual derecho de todos los pueblos a la libertad. Sus primitivos

[8] Pedro Henríquez Ureña: *Plenitud de España,* Buenos Aires, tercera edición, 1967 —la primera es de 1940— Estudios de Historia de la Cultura, Biblioteca Clásica y Contemporánea. 197 págs.

antecedentes están en las disposiciones que dictó Isabel la Católica sobre América, anticipándose a los problemas de la discusión.

«España recibió de Italia, desde el siglo XV, la devoción de la antigüedad clásica y bien pronto se aplicó a estudiarla de acuerdo con méritos rigurosos. A la labor de interpretación, de crítica, de estudio histórico y lingüístico, de revisión y depuración de textos, se aplican hombres como Antonio de Nebrija, cuyo nombre se hizo símbolo de la enseñanza del latín; Diego Hurtado de Mendoza, Pedro Simón Abril, Juan Páez de Castro, Alfonso García Matamoros, Pedro de Valencia, precursor de los modernos historiadores de la filosofía en su estudio monográfico sobre la teoría del conocimiento entre los platónicos de la Academia Nueva. Con la erudición clásica coincidía la erudición bíblica, que produjo los monumentos de la Biblia Políglota de Alcalá, bajo la inspiración del Cardenal Cisneros (1514-1517), y la de Arias Montano (Amberes, 1568-1572). Son multitud estos investigadores, críticos, comentadores y traductores: así, Aristóteles pasó íntegramente al español antes que a ninguna otra lengua moderna; en la versión de las tragedias griegas, sólo Italia se adelanta a España, y en muy pocos años...`¡Y, sin embargo, Sandys olvidó a los españoles en su *Historia de la erudición clásica!»* (págs. 12 y 13, de la edición de 1967 de *Plenitud de España)*.

Es significativa la observación de Pedro Henríquez Ureña en relación con el olvido de España en la obra de Sandys *Historia de la erudición clásica.* Estos olvidos suelen tener razones políticas, psicológicas o de ese inconsciente que pudieran explicar Freud, Jung y los psicoanalistas. Una serie de prejuicios y «enemistades culturales» suelen estar presentes a la hora de un histórico panorama como el de Sandys. Y esto viene a ser el reverso de la labor de los relacionadores de las culturas hispánicas.

Deseo hacer una cita más de *Plenitud de España,* pág. 14, no porque haga falta en España, sino porque en Hispanoamérica, con un siglo XIX muy cargadamente francés y con un siglo XX muy cargadamente inglés y norteamericano, solemos perder ciertas perspectivas de conjunto sobre la importancia, la calidad, de lo que culturalmente hemos heredado de España.

«Las teorías literarias de los españoles no eran conocidas fuera de España —salvo la de Vives—, pero las obras literarias sí. A partir del siglo XVI, Europa se enriquece con el saqueo de España, como antes con el saqueo de Italia. España se convierte en maestra de la novela, como Italia lo había sido antes; crea con Inglaterra y Francia el teatro moderno, que Italia inició pero no llevó a pleno desarrollo; pone invención en toda especie de literatura.»

Y esta nota al pie de la pág. 14, que es complementaria de lo anterior:

«Es muy conocido el pasaje del *Diálogo de la lengua* en que Juan de Valdés (1535) dice que en Italia damas y caballeros tenían "a gentileza y galanía" saber hablar en castellano. Cien años después es en Francia donde más se aprende español: «en "Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana", dice Cervantes en *Persiles.»*

## Inglaterra y Francia en el siglo XIX hispanoamericano

A partir del último cuarto del siglo XVIII y desde la Declaración de la Independencia, que redacta Jefferson y es aprobada el 4 de julio de 1776, y trece años más tarde las proclamas de la Revolución Francesa van a promover nuevas ideas entre los sectores más avanzados de los criollos hispanoamericanos, haciendo madurar el separatismo.

Estos hechos tan conocidos van a crear la avanzada de la introducción de las corrientes culturales en inglés y en francés en la América hispana. No se olvide, por otra parte, que el Precursor Francisco de Miranda —nacido en Caracas en 1750 y muerto en el doloroso destierro en 1816—, combate tanto en la Revolución Norteamericana como —cooperando con Dumouriez— en la Revolución Francesa.

No se olvide que Antonio Nariño (1763-1823), el neogranadino, es el fervoroso divulgador en Hispanoamérica de los *Derechos del Hombre y del Ciudadano.* Tampoco puede olvidarse el hecho que otro precursor independentista, el argentino Mariano Moreno (1778-1811), es el traductor, prologuista y promotor del *Contrato Social* de Rousseau, en la edición castellana. La lectura de las obras de los enciclopedistas fue tan clandestina como fervorosa en la América hispana.

Otra circunstancia histórica que relaciona a Inglaterra con el separatismo criollo hispanoamericano, debe ser recordada. Dejo la palabra al historiador Luis Alberto Sánchez, en su *Historia General de América,* tomo 1, pág. 504, de la edición de 1956, de Santiago de Chile, ya citada:

> «Establecida según los moldes masónicos, entonces sumamente en boga por sus ideas de libertad, democracia y oposición al absolutismo, la Gran Logia Americana exigía que: para obtener el primer grado de iniciación en ella era preciso jurar *trabajar por la independencia de América;* y para el segundo, una *profesión de la democrática.*»
>
> «El Consejo Supremo tuvo como sede la residencia de Miranda, *Grafton Street, 27, Fitzroy Square, Londres,* y fundó filiales en varias partes, entre ellas, en *Cádiz,* donde funcionaba la *Logia Lautaro* de tan importante actuación en la campaña por la libertad del Río de la Plata, Chile y Perú.»
>
> «Ante Miranda juraron entregar sus vidas por los ideales de la Logia Americana: *Bolívar* (1806) y *San Martín; Moreno* y *Alvear,* de Buenos Aires; *O'Higgins* y *Carrera,* de Chile; *Montúfar* y *Rocafuerte,* de Ecuador; *Valle,* de Guatemala; *Mier,* de México; *Nariño,* de Nueva Granada; *Monteagudo* y muchos más. Fue ahí donde quedó constituido el ubicuo estado mayor espiritual de la inminente guerra por la emancipación del Nuevo Mundo.»
>
> (Los subrayados corresponden a Luis Alberto Sánchez.)

Todos los apellidos son de descendencia o raíces de españoles. Bernardo O'Higgins —que pudiera mover a confusión por el apellido paterno— es Riquelme por el apellido de la madre. Y en cuanto al padre —Don Ambrosio O'Higgins es el Gobernador de España en Chile y ex virrey del Perú y Marqués de Osorno—.

No se trata de levantamientos indígenas —como los de 1780— que esgrimían otras razones socioeconómicas y socioadministrativas y que encabezaban los indígenas hermanos Catari, el cacique de Tungasuca, Condorcanqui —«Tupac Amaru»—, sino de acciones de aquello que he llamado un gran pleito familiar entre la familia hispana, entre criollos y peninsulares [9].

---

[9] El desarrollo de la tesis nos llevaría lejos y nos distraería del objetivo central de este ensayo, pero a simple título de borrador general podemos recordar que Bolívar pertenece a la nobleza caraqueña emparentada con la española; San Martín —llamado con justicia «El Santo de la Espada»— se forma en los ejércitos españoles y a Buenos Aires llega de España en 1812; en Quito, el promotor del separatismo es Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre; la Junta de Gobierno de Chile es encabezada por el octogenario Conde de la Conquista, don Mateo de Toro y Zambrana; los Carrera, en Chile, pertenecen a la aristocracia; en las conspiraciones separatistas de Lima y otras ciudades peruanas están la marquesa de

La penetración de la cultura inglesa en Hispanoamérica, a través de las ideas de la independencia adquiere un símbolo bastante elocuente en las conversaciones de Londres entre el Precursor Francisco de Miranda, el ministro Pitt y el ministro norteamericano, donde Miranda propone un entendimiento solidario entre Inglaterra, Estados Unidos de Norteamérica y la América española libertada, para atajar lo que Miranda califica de despotismos de Austria, Rusia, los monárquicos franceses y los absolutistas españoles. (Las reformas del liberalismo de las Cortes de Cádiz de 1810 y la Constitución de 1812, que pudieron solucionar parte del conflicto fueron malogradas por circunstancias que se desencadenaron más tarde.)

No podemos ignorar que por debajo de este entendimiento ideológico —o simpatía programática liberal— se mueven otros factores en las grandes potencias adversarias de España y que no se ha atenuado la codicia de Inglaterra y de Francia para adueñarse de las colonias españolas en Hispanoamérica.

El plan de Inglaterra era un triple ataque por el Nordeste desembarcando en Venezuela; por el Sudeste, en el Río de la Plata y por el Sudeste, en Chile, para ocupar los pasos estratégicos, como habían hecho los ingleses en el Mediterráneo con Gibraltar. El historiador Luis Alberto Sánchez esclarece en su *Historia General de América* este plan.

Mientras Grawford se dirigía para atacar Valparaíso, el general Beresford desembarcó en el Río de la Plata, donde Santiago de Liniers (1735-1810) y el paisanaje dirigido por Pueyrredón derrotaron a los invasores ingleses. El ataque a Valparaíso fue suspendido, pero Whitelock insistió en una nueva expedición inglesa, en apoderarse de Buenos Aires. Liniers, nuevamente, al frente de las milicias criollas, derrotó a los invasores ingleses.

Los hechos parecen significativos, aleccionadores y los criollos porteños se mueven dentro de un realismo práctico. Son pragmáticos. El bando de Beresford, en el que promete a los argentinos el respeto a la religión católica, la propiedad privada, la libertad de comercio, y establecer un gobierno análogo al de las colonias inglesas, con intervención del vecindario, se ve superado por la realidad práctica, escueta. Frente a las promesas de Beresford estarán los hechos del imperialismo inglés. Las Malvinas, ocupadas por el imperialismo británico hasta nuestros días, y después de una reciente guerra cruenta, que no ha modificado —a las puertas del siglo XXI— la táctica británica del control de puntos estratégicos en el planeta —en los que se incluye

---

Gislas, la marquesa de Torre Tagle y las Iturregui. Y no olvidemos que el proceso independentista cubano de 1868 empieza por la gente principal y adinerada del país —los Francisco Vicente Aguilera, los Perucho Figueredo, los Carlos Manuel de Céspedes y otros—, y que la Revolución Independentista de 1895 es preparada y orientada ideológicamente por el Apóstol de la Libertad de Cuba, José Martí, que es hijo de un sargento artillero valenciano y de una joven nacida en islas Canarias. La acción de la iglesia incluye al vicepresidente de la Junta de Gobierno de Chile, que es el obispo electo don José Antonio Martínez de Aldunate; a fray José de las Animas, en Buenos Aires y a fray Camilo Henríquez, el editor de *La Aurora de Chile,* sin olvidar que en México, el cura don Miguel Hidalgo, con el estandarte de la Virgen de Guadalupe, es el padre de la independencia mexicana y que el cura de Dolores (Guanajuato) inicia el separatismo mexicano con el grito desde el púlpito de: «Viva Nuestra Señora de Guadalupe y abajo los gachupines».

a Gibraltar— nos dice que Liniers y el paisanaje porteño tenían razón. El mexicano Justo Sierra, mucho más tarde, y con la perspectiva de los años, advertiría la desdicha que hubiera sido para Hispanoamérica haber caído bajo el dominio del imperialismo inglés.

En su *Evolución política del pueblo mexicano,* pág. 151, Justo Sierra escribe: «Sin el levantamiento en España en 1808, México y toda la América española habrían sido, no una colonia, que esto era ya imposible, sino un dominio inglés, compartido, desde luego, con los angloamericanos.»

Por su parte, Francia —no obstante los principios de la Revolución Francesa— no renunció al dominio de España. La invasión napoleónica fue el hecho clave y concreto de esta voluntad de predominio.

¿Por qué Liniers y los criollos argentinos se oponen a la invasión de los ingleses? [10] ¿Por qué, en un principio, hay en Hispanoamérica un apoyo al Consejo de Regencia y se establecen juntas?

El pleito final será entre criollos y peninsulares o entre patriotas y realistas, pero en medio de la contienda hay un hecho en el que me hace pensar una opinón de Pedro Henríquez Ureña sobre España en «Raza y Cultura»:

> «Y durante esos cien años se ha discutido sin descanso la obra de España en América. En las campañas de independencia de las naciones hispánicas del Nuevo Mundo se juzgó necesario ennegrecer aquella obra. Después, los libros patrióticos de cada república nueva repitieron mecánicamente la propaganda de las campañas de independencia. Cuando, a fines del siglo XIX, hubiera podido alcanzarse la serenidad de juicio, a la última campaña se interpuso la guerra de Cuba. Pero al comenzar el siglo XX la atmósfera se despejó: no había ya guerras que pelear, podríamos mirar y juzgar con claridad y tranquilidad. Rápidamente va cambiando el juicio. No es sólo que se acepte la excusa que generosamente ofrecía a la "virgen del mundo, América inocente" Quintana, historiador a la vez que poeta: "Crimen fueron del tiempo y no de España". Es que la conquista y la colonización se ven de un modo muy diverso: porque la verdad es que España se volcó entera en el Nuevo Mundo, dándole cuanto tenía. No pudo establecer formas libres de gobierno ni organización económica eficaz, porque ella misma las había perdido; pero dictó leyes justas. No estableció la tolerancia religiosa ni la libertad intelectual que no poseía; pero fundó escuelas, fundó universidades, para difundir la más alta ciencia de que tenía conocimiento. Y, sobre todo, su amplio sentido humano la llevó a convivir y a fundirse con las razas vencidas, formando así estas vastas poblaciones mezcladas, que son el escándalo de todos los "snobs" de la tierra, de todos los devotos de la falsa ciencia o de la literatura superficial, pero que para el hombre de mirada honda son el ejemplo vivo de cómo puede resolverse pacíficamente, cristianamente, en la realidad, el conflicto de las diferencias de raza y de origen. Durante el siglo XIX se hizo costumbre afirmar la superioridad de otras naciones sobre España y Portugal como colonizadoras. ¡Como si hubiera superioridad en trasplantar a suelo extraño las condiciones de la vida europea, pero para disfrutarlas el europeo sólo, negándoselas o escatimándoselas a los nativos!»

Me parece importante este breve ensayo de Pedro Henríquez Ureña, «Raza y Cultura», que publica —como ya vimos— *Repertorio Americano,* que orienta Joaquín

[10] «En una de sus proclamas, Liniers exhortaba al pueblo de Buenos Aires colonial a rechazar la invasión, para no convertirse en otro tipo muy inferior de colonia. ¡Liniers debía conocer muchas que aún hoy confirman su juicio!», escribe Pedro Henríquez Ureña en «Raza y Cultura», en *Repertorio Americano,* San José, Costa Rica, Tomo XXVIII, Año XV, N.º 665, 6 de enero de 1934.

García Monge en San José de Costa Rica. El número es el 655 del 6 de enero de 1934. En este trabajo, donde se abordan asuntos que me parecen muy importantes en relación con la comunidad hispánica, Pedro Henríquez Ureña hace la observación inicial que «el mundo marcha más despacio que el pensamiento generoso».

De estas observaciones del humanista dominicano me parece necesario retener: a) donde dominaba la indiferencia y limitación se ha desarrollado la conciencia de nuestra comunidad espiritual de la unidad esencial de los pueblos hispanos, «la conciencia de "la raza", denominada así, no ciertamente con exactitud científica, pero sí con impulso de simplificación expresiva»; b) «Junto a las gentes del viejo solar ibérico, donde se superponen culturas milenarias, desde las más antiguas del Mediterráneo, ligadas a troncos raciales diversos, están los pueblos indígenas de las dos Américas, cuya inmensa variedad lingüística desaparece bajo la lenta pero segura presión del español»; c) Opina Pedro Henríquez Ureña que el Día de la Raza bien pudiera llamarse el Día de la Cultura Hispánica; d) «Lo que une y unifica a esta raza, no es real sino ideal, es la comunidad de cultura, determinada de modo principal por la comunidad de idioma»; e) «Pertenecemos al Imperio Romano, decía Sarmiento hablando de estos pueblos de América; pertenecemos a la Romania, a la familia latina, o, como dice la manoseada y discutida fórmula, a la raza latina: otra imagen de raza, no real sino ideal»; f) Pedro Henríquez Ureña piensa que es probable que padezcamos una crisis transformadora, una crisis de civilización y opina que el contacto entre España y América, ha dado gradualmente al espíritu español amplitud y vastedad que van en progreso; g) «Aunque España creó el tipo del hombre señorial, como dice Vossler, y el español más humilde tiene aire de caballero, como dice Belloc, nunca se incubó en España ninguna doctrina de superioridad de razas ni de climas, como las que en nuestra era científica corren, miméticamente disfrazadas de ciencia, como reptiles verdes entre hojas nuevas o insectos pardos entre hojas secas. La amplitud humana del español necesitaba completarse con la amplitud intelectual para crear la imagen depurada del tipo hispánico. A eso aspiran, desde su nacimiento, las repúblicas hispánicas de América. A eso tiende, en el siglo XX, la España nueva», y h) «España se nos muestra hoy, además, amplia y abierta, más que nunca, para todas las cosas de América. El antiguo recelo ha cedido el lugar a la confianza». «Sobre la buena voluntad se cimenta la obra de confraternidad hispánica. En esta obra debemos todos unir nuestro esfuerzo, para que la comunidad de los pueblos hispánicos haga, de los vastos territorios que domina, la patria de la justicia universal a que aspira la humanidad».

En estas últimas líneas advierto la proyección final, ideal, de lo que será uno de los temas capitales de Pedro Henríquez Ureña: la utopía de América, que es un proyecto sustentado desde lo real posible y deseable.

## Factores y circunstancias culturales

Este pleito entre la familia hispana y que llena el siglo XIX tine, como toda disputa familiar, sus altos y bajos, sus iras y sus ferocidades —que nos hacen pensar en el destino griego—, y sus períodos de calmados parlamentos y hasta sus brindis de

reconciliación, pero como todo conflicto entre parientes, y que se encona, cruzan profecías y amenazas, acciones, hechos violentos y se pasa de la paz a la guerra como de una habitación a otra de una casa.

El juramento de Bolívar en el Monte Sacro de Roma —en donde promete la libertad de la América hispana— es realismo, visión, previsión, quijotismo, profecía, como lo es su célebre Carta de Jamaica de 1815. Es visión de estadista continental en el Discurso ante el Congreso de Angostura, el 15 de febrero de 1819, y es el ideal político de una Hispanoamérica unida, de un primer congreso de pueblos, con peso internacional, que está en el plan de Bolívar pra la convocatoria de naciones para el Congreso de Panamá, donde la carta de Bolívar desde Lima, el 7 de diciembre de 1824 es meridiana y expresiva.

Pienso que Bolívar es uno de los puntos de partida de la tesis de Pedro Henríquez Ureña sobre la Utopía de América, y acaso el ideario bolivariano —con el ideario martiano— constituyen sus soportes fundamentales. Hay que agregar, luego, los aportes de Bello y Hostos, de Sarmiento y Rodó, de Alfonso Reyes, Antonio Caso y José Vasconcelos, y otros.

En la acción de Bolívar se pasa desde la letra y actividad de la llamada «La Guerra a Muerte» —que tiene el sello trágico de un gran drama griego— al abrazo y banquete de Santa Ana, en los Andes, entre Bolívar y el general español don Pablo Morillo; desde la comunicación de Bolívar a Fernando VII, desde Bogotá, el 24 de enero de 1821 («vendrán los españoles a recoger los dulces tributos de la virtud, del saber, de la industria, no vendrán a arrancar los de la fuerza») hasta la carta al general español Miguel de la Torre —el 21 de enero de 1821— («Me doy la enhorabuena, mi querido general, de que sea usted el jefe de mis enemigos, porque ninguno es más capaz que usted de hacer menos mal ni mayor bien. Usted es el que debe estancar las heridas de su nueva patria.»)

Esto sólo intenta reiterar los vaivenes de la discordia, de la discrepancia, de la reyerta de la familia hispana y recurro al ejemplo de una figura representativa y simbólica de esta etapa de enfrentamientos armados. Por otra parte, desde otro ángulo, Bolívar es nuestro primer ejemplo del prerromanticismo o el romántico hispanoamericano en la letra que se convierte en acción, en la acción que es una forma de escritura romántica. Bolívar, tan de raíces de la cultura española es, también, al mismo tiempo, una figura nutrida en el pensamiento de los enciclopedistas franceses y un hijo espiritual de Rousseau, además de devoto de Voltaire.

Como España —la madre— se empeñaba en que los hijos hispanoamericanos no leyeran a los pensadores franceses enciclopedistas —y esto ocurre en las mejores familias— los hijos se empeñaron en buscar lo prohibido y, por ahí, la cultura francesa —con los enciclopedistas como vanguardia proselitista— empezó a caminar los caminos de Hispanoamérica.

Vivimos, en el siglo XIX, un siglo cultural hispanoamericano en pleito ideológico con la madre España y nos empeñamos en afrancesarnos, primero en la lucha independentista o separatista y, luego, porque nos parecía que era «de buen tono» el afrancesamiento cultural.

Algunos de los románticos españoles más connotados viven sus exilios y destierros

en París. Luego, ese «ángel de las nieblas» que es Bécquer, encuentra un hermano del humor germano-judío que es Heine. Es Bécquer el suspiro en la sombra. La otra voz de intimidad es la de Carolina Coronado. Y el trágico, al que el paso del tiempo no atenuará en su permanente importancia es Larra —crítico, dandy y fulgurante risueño y patético en la vida.

Del siglo XVIII se nos escapa una figura humanista de la categoría de fray Benito Jerónimo Feijoo (Orense, 1676-Oviedo, 1764).

El siglo XIX español está en Hispanoamérica enteramente opacado por el siglo XIX francés. Un escritor de la categoría de Galdós me parece que ha entrado muy tarde en la conciencia literaria de Hispanoamérica, donde un Emilio Zola ha hecho su ingreso muy temprano.

Los colegios religiosos, a través de los padres españoles, son los únicos y débiles puentes culturales hacia las letras españolas en un largo período en el que el oído hispanoamericano sólo quiere escuchar lo francés. Lo afrancesado es moda y, hasta cierto punto, un modo para ocultar nuestras propias raíces.

Desde su Nicaragua natal escucha Rubén Darío la queja becqueriana y ella vibra en los años formadores del poeta, donde cuenta la colección de los clásicos españoles de Rivadeneyra.

Pero Darío irá a París para buscar en parnasianos y simbolistas los universos estéticos de un nuevo color, de un nuevo ritmo, de una nueva música. Y esta militancia estética de los modernistas constituye una vinculación con Francia. (Juan Ramón Jiménez incorporará del simbolismo lo que su andalucismo admite como luz y sonido, pero Antonio Machado, que estudiará a Bergson en París, le otorgará a las conquistas simbolistas y rubendarianas un dejo castellano y las hará machadianas, propias, sentenciosamente españolísimas.)

Pero no olvidemos que junto al Rubén Darío «francés» está el Rubén Darío hispanoamericano y el Rubén Darío «español». El amor a España de Rubén Darío —y su inspiración española— explica la relación entre Darío y los modernistas españoles. Y no olvidemos tampoco que Francisca Sánchez —la compañera de Darío en años muy creadores— es una española.

No podemos dejar de observar que el primer maestro, en el modernismo, de Rubén Darío, es un hispanoamericano —José Martí—, nutrido en Gracián, en Santa Teresa y otros grandes clásicos españoles, y en los poetas franceses y norteamericanos —sin olvidarnos de Walt Whitman.

La devoción hispanoamericana por los impresionistas franceses —grandes pintores, sin duda alguna— nos hace olvidar que el genio de Goya es el que anticipa la renovación de la pintura francesa de los impresionistas. *La Belle Epoque* es, para las vanguardias y minorías ilustradas de Hispanoamérica, «la última palabra» en cuanto a estética, olvidándose de las raíces culturales mayas e incas, de la impresionante presencia de los historiadores o cronistas de Indias —donde es posible encontrar un realismo mágico vivo— y de los creadores poderosos, como un Sarmiento o un Martí.

Uno de nuestros grandes creadores líricos de la vanguardia, Vicente Huidobro, escribe una parte de su importantísima obra poética en francés. Robert Ganzó nace en Caracas, Venezuela, en 1898, pero su obra hay que buscarla en las antologías líricas

de los poetas franceses (desde *Orénoque,* 1937, hasta *Colére,* 1951, pasando por *Riviére, Langage, Tracts, Chansons* y otros libros suyos, todo ha sido escrito en francés, si bien es cierto que éste es un caso extremo de trasplante cultural).

En Hispanoamérica empezaremos a recuperar y a identificarnos con España literaria, plenamente, otra vez, a partir de los creadores de la Generación de 1898. Es curiosamente simbólico que el desastre naval de la bahía de Santiago de Cuba, en la guerra hispano-norteamericana, nos devuelve el amor hacia la creación literaria española y, en general, hacia la cultura hispánica.

Sobre los vínculos ideológicos y culturales —que cristalizan en los días de la independencia hispanoamericana—, y son como una carambola o un rebote en los pleitos independentistas hispanoamericanos, profesores franceses, con objetivos político-culturales trabajaron para Hispanoamérica, la designación de América Latina o en Latinoamérica, para un espacio geográfico y humano donde la presencia del hispano, del indio y del africano resulta evidente en un continente que es producto de un mestizaje y de una mulatez —en la gran zona caribeña— racial y cultural.

Pero siglos antes de la imagen de América Latina o de Latinoamérica para la gran zona continental Indohispanoafroamericana, no olvidemos que nuestro nombre de América es producto del equívoco de un cartógrafo germano —Martín Wadseemuller, profesor de geografía del colegio de San Didier, Lorena—, y que en su *Cosmographia Introductio* de 1507 creyó que el descubridor del Nuevo Mundo era Américo Vespucci y no Cristóbal Colón («habiendo sido descubierta por Américus puede llamarse Amériga, tierra de Américo o América», escribió Wadseemuller). Lo demás, lo hicieron ardides, de lo que llamaríamos hoy guerra psicológica, para quitarle a España la relación descubridora de esa «cuarta parte del globo» al borrar la empresa de Cristóbal Colón en el descubrimiento para Europa de las tierras de ese Mundo Nuevo. Las naciones enemigas políticas de España acuñaron, en coro, el error histórico de Wadseemuller que, cuando quiso rectificar, comprendió que su equivocación de información se había convertido en «la imagen real».

Tarea paciente, inteligente, aguda, constante y fervorosa ha sido la tarea de «devolver» España a Hispanoamérica. Pedro Henríquez Ureña —entre los principales «relacionadores» de las culturas hispánicas en el siglo XX—, ha partido de su propia tierra natal [11] donde España estableció las primeras fundaciones culturales para el desarrollo futuro de las Indias Occidentales, del Nuevo Mundo o de la América hispana.

En el siglo XX hay dos hechos históricos que aceleran la nueva relación entre España e Hispanoamérica: la República Española de 1931 y la guerra civil de 1936-1939 que, como consecuencia, a través del éxodo o exilio republicano que produce, trae a países hispanoamericanos a creadores y divulgadores de la cultura en todos los campos. Aunque los países que más se ven culturalmente favorecidos por el exilio cultural republicano español son México, en primer término, y el Río de la Plata, luego, no hay país hispanoamericano que no se haya visto enriquecido por la presencia de intelectuales de la España Peregrina [12].

---

[11] Pedro Henríquez Ureña nació en Santo Domingo el 29 de junio de 1884.

[12] En lo que respecta a la República Dominicana, para citar un ejemplo, y es la patria de Pedro

Pedro Henríquez Ureña nos devuelve a España sin renegar de su América y no levanta a su América a costa de España. Busca y encuentra el equilibrio de la interrelación de las culturas. La utopía de América es un ascenso espiritual de las culturas nutridoras del escenario indohispanoafroamericano. La utopía de América descansa en la integración cultural que nutre la proyección de esta utopía, que sin la pierna india y sin la pierna hispana quedaría impedida de andar. Pedro Henríquez Ureña afirma las raíces culturales. Supera toda ruptura cultural y realiza el proceso de tesis y antítesis para lograr la síntesis, base real de la utopía.

## La Utopía de América

¿Cómo ha de entenderse esto de la utopía en América? Rafael Gutiérrez Girardot llamó así a la selección de las obras de Pedro Henríquez Ureña para la Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, número 37 de la colección, aparecida en los finales de 1978 y que es una obra de 571 páginas que incluye un prólogo de Gutiérrez Girardot y una cronología y bibliografía. Y hay que decir que en la compilación y la cronología intervino Angel Rama, además de Rafael Gutiérrez Girardot.

Pero volvamos a preguntarnos ¿qué es esto de la utopía de América? ¿De qué clase de utopía se trata?

Si uno escucha la palabra utopía, por una especie de reflejo condicionado de Pavlov, piensa en la ínsula Utopía de la novela filosófica de Tomás Moro que apareció en 1516. (La traducción española que conozco es la del Fondo de Cultura Económica de México, de 1941.) Moro, en su isla ideal, proponía la abolición de la propiedad privada y la intolerancia religiosa.

El Renacimiento hizo florecer la imaginación, las hipótesis sobre metas mejores para la humanidad, los planes ideales y los proyectos posibles de una organización social, política, económica, cultural, de metas superiores, sin olvidarnos que es Platón, con su *República,* el padre de estas concepciones. El Fondo de Cultura Económica de México ha reunido como *Utopías del Renacimiento* algunos libros claves como la *Ciudad del Sol,* de Campanella, y *la Nueva Atlántida,* de F. Bacon. Se ha pensado que el tema ha continuado presente en algunas de las novelas del género literario que conocemos como ciencia-ficción o literatura de anticipación.

Para Comte, la utopía —en su *Politique positive*— es la vía para mejorar las instituciones políticas y desarrollar las ideas científicas.

Nicola Abbagnano nos recuerda que Marx y Engels condenaron como «utopistas» las formas que el socialismo había tomado por obra de Saint-Simon, Fourier y Proudhon, oponiéndoles Marx y Engels el socialismo que ellos llamaron «científico», que prevé la transformación del sistema capitalista en sistema comunista, pero que excluye cualquier revisión acerca de la forma que tomará la sociedad futura y cualquier programa para ella.

---

Henríquez Ureña, es documental y significativa la obra de VICENTE LLORENS: *Memorias de una emigración, Santo Domingo, 1939-1945,* Barcelona, 1975, Edit. Ariel, 214 págs., «Horas de España», con numerosas fotografías y otros documentos.

Mannheim no piensa así, y considera que la utopía está destinada a realizarse, y que la utopía —en oposición a la ideología—, está en la base de toda renovación social. Mannheim ha escrito un libro clave para analizar la utopía y la ideología. Apareció su traducción en Ciudad México en 1941: *Ideología y utopía.*

Nicola Abbagnano, en su *Diccionario de Filosofía* [13], es muy preciso a la hora de las definiciones y coloca el problema en lo que nos parece su justa medida y corresponde al sentido, al concepto que Pedro Henríquez Ureña ha dado a la Utopía de América. Dice Abbagnano:

> «En general se puede decir que la utopía representa una corrección o una integración ideal de una situación política, social o religiosa existente. Esta corrección puede permanecer, como ha ocurrido y ocurre a menudo, en el estado de simple aspiración o sueño genérico disolviéndose en una especie de evasión de la realidad vivida. Pero puede también suceder que la utopía resulte una fuerza de transformación de la realidad en acto y adquiere bastante cuerpo y consistencia para transformarse en auténtica voluntad innovadora y encontrar los medios de la innovación. Por lo común, la palabra se entiende más con referencia a la primera posibilidad que a la segunda. A pesar de todo, la segunda tampoco se puede excluir, por más que cuando se verifica, la utopía debe reivindicar para sí el nombre de ideología o de idea.»

Me parece que la utopía americana tiene un largo caminar de siglos e irá siempre más allá, pues el tercer milenio puede ser un escenario para su crecimiento, desarrollo y conquistas reales.

En la tradición oral de nuestro continente de las culturas prehistóricas —tanto en el sur como en el centro y aun en el norte—, se mantenía la imagen de esos extraños dioses blancos de la primera tierra más allá del océano. En el *Popul Vuh,* en los grabados olmecas y toltecas, entre los incas —como lo ha recordado Mario Contreras Vega, el poeta chileno de Coyhaique en su poema «Llegará el tiempo de dar cuentas»—, está la profecía de la llegada de esos extraños dioses blancos. En los relatos de Hernán Cortés y en algunas páginas de los cronistas de Indias, podemos rastrear estos símbolos y estos mitos que flotan, y que facilitarán la conquista de Cortés de lo que será llamada la Nueva España y permitirán, también, las acciones de Francisco Pizarro, en el sur, y la caída del imperio Inca.

Colón también es recibido como «un enviado» superior. El almirante de Indias se deja, a su vez, ganar por el hechizo y ve árboles que se vuelven negros a causa de tanto verdor. A los Reyes Católicos escribe: «Certifico a Vuestras Altezas que en el mundo creo que no hay mejor gente ni mejor tierra: ellos aman a sus prójimos como a sí mismos y tienen un habla la más dulce del mundo, y mansa, y siempre con risa».

Debajo o por encima de las impresiones de este navegante con alma de poeta, estuvo el choque de dos culturas distintas, de dos tecnologías diferentes, con todo lo que este hecho significa.

Si el Gran Almirante y sus compañeros obsequiaron a los nativos con cuentas de vidrio y espejillos, para ganarse la confianza y admiración de los pobladores indígenas,

---

[13] *Diccionario de Filosofía, por* NICOLA ABBAGNANO, México, 1963, Fondo de Cultura Económica, pág. 1.171, col. 1 y 2. La primera edición en italiano es de 1961. La primera edición en español es ésta de 1963.

éstos, más adelante, agasajaron a los occidentales con oro y con mitos. *El Dorado,* la *Fuente de la Eterna Juventud,* son peldaños andinos en la gran utopía americana.

Anita Arroyo nos ha recordado una tesis de Américo Castro en el sentido que el padre Las Casas sería el antecesor del movimiento de liberación política y cultural americano. Tanto las *Cartas de Relación* de Cortés, como la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España,* de Bernal Díaz del Castillo, contienen valoraciones del espacio del Nuevo Mundo.

Alonso de Ercilla y Zúñiga nos da en *La Araucana* el poema épico de la lucha de dos mundos en las selvas del sur. El soldado poeta se deja ganar por la dimensión del paisaje geográfico y del paisaje humano del Nuevo Mundo. Y en esa vía lo sigue el criollo Pedro de Oña.

Bernardo de Balbuena y Juan de Castellanos —el primero con su *Grandeza Mejicana,* y el segundo con sus *Elegías de Varones Ilustres de Indias*—, aportan, desde la poesía, las impresiones del encuentro y choque de estas dos culturas. Y será el hijo del capitán español Sebastián Garci-Lasso de la Vega y de la princesa india Isabel Chimpu Ocllo, sobrina del emperador Haina Capac, el inca Garcilaso de la Vega, autor de *Comentarios Reales,* el que desde su mestizaje nos mostrará el resplandor de la síntesis de las dos culturas. Esto también es el camino de la utopía americana.

Tratado de educación llama Anita Arroyo, de la Universidad de Puerto Rico, el *Periquillo Sarniento,* ese primer intento de un novelista americano: Fernández de Lizardi.

Dos grandes talentos, a los que ha dedicado Pedro Henríquez Ureña espacios ensayísticos [14], Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz, proyectan un espíritu de renovación cultural hispanoamericana desde la Nueva España.

Me he referido a Simón Bolívar como uno de los manaderos ideológicos, constantes, de la utopía americana. Su visión es una previsión. Es capaz de unir el idealismo con el realismo y proponer —desde lo imposible— lo posible ideal y práctico que un día realizaremos.

Hay que aludir a los poetas, que siempre ven más allá desde la realidad inmediata: a un José Joaquín Olmedo, a un José María Heredia y a otros intérpretes de la visión americana.

Andrés Bello es el humanista y, en no pocas vías, antecedente desde el siglo XIX de lo que en el siglo XX harán un Pedro Henríquez Ureña o un Alfonso Reyes, en la relación entre España e Hispanoamérica.

Domingo Faustino Sarmiento, no en vano, polemizó con Andrés Bello, pero aunque sus tesis sobre la proyección de Hispanoamérica chocaron, se complementan y son ambas igualmente necesarias, porque si Bello es la relación de Europa con América, en Sarmiento prima —como en la tesis de Unamuno sobre España, de mucho más tarde—, la proyección eminentemente hispanoamericana, una búsqueda y encuentro de una autenticidad de las raíces americanas por sobre cualquier otra

---

[14] Sobre *Don Juan Ruiz de Alarcón,* pronunciará Pedro Henríquez Ureña una conferencia en la Librería General de México el 6 de diciembre de 1913, publicada en *Nosotros,* México, marzo de 1914 y recogida en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928). Su ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz,* está en *Cursos y Conferencias,* Buenos Aires, año 1, núm. 3, septiembre de 1931.

circunstancia y desde *Facundo* deja planteado el problema de civilización contra barbarie.

Pedro Henríquez Ureña es justo en su «Perfil de Sarmiento» [15]:

> «Poesía, teatro y novela acusan con la mayor claridad las líneas principales de nuestro movimiento romántico; y sin embargo, quien mejor lo encarna no es un poeta, sino un prosista que nunca ensayó el drama ni la novela, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Sarmiento tenía el ímpetu romántico pleno, la energía de la imaginación y el apasionado torrente de palabras, junto con vivaz percepción de los hechos y rápido fluir del pensamiento. Con todos estos dones, no se resignó a quedarse en mero escritor; sólo pensaba en servir a su patria argentina, a Chile, a toda la América española. Educar fue pasión suya, la más temprana, educarse a sí mismo y educar al pueblo». (...) «Como inició su carrera literaria cuando era nuevo el romanticismo y las opiniones en literatura estaban gobernadas todavía, a sabiendas o no, por las doctrinas clasicistas, se le condenó en nombre del siglo XVIII. Transcurridos cien años, sus escritos nos lo revelan como maestro».

No podemos dejar de citar, en la utopía de América, el aporte de José Hernández en su *Martín Fierro,* que nos representa como las páginas de Sarmiento.

Me he referido antes a los aportes de Juan Montalvo, de Eugenio María de Hostos, de José Martí, de Rubén Darío, de José Enrique Rodó y su *Ariel,* a los que dedica Pedro Henríquez Ureña, en hora temprana, una atención especial [16]. La utopía de América se proyecta desde lo mejor del ayer hispanoamericano hacia el mañana.

## Consideraciones finales

La utopía de América no está escrita sobre el aire, sino sobre la tierra y la sangre, el espíritu y la vocación ideal de Hispanoamérica. «La unidad de su historia, la unidad de propósito en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna patria,* una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más», escribe Pedro Henríquez de Ureña en «La utopía de América» [17], y agrega:

> «Si el espíritu ha triunfado, en nuestra América, sobre la barbarie interior, no cabe temer que lo rinda la barbarie de afuera. No nos deslumbre el poder ajeno: el poder es siempre efímero. Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.»

---

[15] Es parte de una de las conferencias que Pedro Henríquez Ureña ofreció en el Fogg Museaum of Art de la Universidad de Harvard, en el curso académico 1940-1941. La conferencia fue en inglés y aparece en *Literary Currents in Hispanic America,* Harvard, Cambridge, Massachusetts, 1945. El propio Pedro Henríquez Ureña la tradujo para *Cuadernos Americanos,* México, IV, núm. 5, septiembre-octubre 1945, págs. 199-206, como parte del homenaje que *Cuadernos Americanos* rindió a Sarmiento en el centenario de *Facundo.*

[16] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA publicó «Ariel» en *Cuba Literaria,* Santiago de Cuba, 12 de enero de 1905, y el trabajo fue recogido en *Ensayos Críticos,* La Habana, Imprenta Esteban Fernández, 1905. Es uno de los primeros ensayos de un Pedro Henríquez Ureña de sólo veintiún años. «La obra de José Enrique Rodó» está en *Conferencias del Ateneo de la Juventud,* México, 1910, págs. 63-83. Y hay también una «Marginalia: José Enrique Rodó», en *Revista Moderna,* México, diciembre de 1907.

[17] «La utopía de América» apareció en Ediciones Estudiantina, La Plata, Argentina, 1925. Fue una conferencia en la Universidad de La Plata, Argentina, pronunciada en 1922.

Pedro Henríquez Ureña aclara, aún más, la viabilidad de esta utopía americana: «La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor.»

No se trata de una fuga, de una huida de la realidad, sino, al contrario, de centrar esta realidad y hacer posible lo ideal y lo superior, lo perfecto necesario:

> «¿Cuál sería, pues, nuestro papel en estas cosas? Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzándonos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminen laedere,* sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano.»

Pedro Henríquez Ureña concilia nación y universo, el hombre nacional con el hombre universal. Las diferencias del clima, de la lengua, de las tradiciones, «en vez de significar división y discordia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana». Pedro Henríquez Ureña insiste: «Nunca la uniformidad, ideal de imperialísimos estériles; sí la unidad, como armonía de las unánimes voces de los pueblos».

El humanista dominicano espera que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, «por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios», sin que las regiones de nuestra América dejen de conservar y perfeccionar todas sus actividades de carácter original en el orden social y cultural.

En la celebración del centenario del nacimiento de Pedro Henríquez Ureña, se proyecta su fidelidad a la cultura de su país natal; su papel de relacionador de las culturas hispánicas; su necesario proyecto real, deseable, posible, de la utopía de América y la concepción de una Hispanoamérica como «Patria de la justicia». En su prédica llega a decir: «El ideal de la justicia está antes que el ideal de cultura», e insiste que «no es ilusión la utopía, sino el creer que los ideales se realizan sin esfuerzo y sin sacrificio». El mensaje final de Pedro Henríquez Ureña continúa siendo: «Hay que trabajar».

ALBERTO BAEZA FLORES
*Ciudad Bosque Los Arroyos*
*Calle 10, núm. 212*
*LAS ZORRERAS*
*Provincia de Madrid.*

# Balada con fragmentos de acera

*Fue lo último que oyó decirles. Sus últimas palabras. Pero de eso se acordaría después, al día siguiente.*

JUAN RULFO

## Secuencia I

I

Viene la noche con sus tenderetes de hielo,
viene la memoria
con sus fragmentos de tiniebla
Entonces compras medio silencio
y un juego de seis bolitas de naftalina
para tus palabras
Ya no percibes nada
Pasa tu infancia por la otra acera:
ya no te reconoce

II

Tu sombra se esconde en la pared,
cuerpos de arena te dan la mano,
la agrietada piel del suelo
Aceras de metal
*«Ya no vivo debajo de tu nombre*
*Hablo con las escamas de esta ciudad*
*y escucho los mensajes que dicta una pared húmeda*

III

Vuelvo a mirar: tal vez haya olvidado mis palabras
cerca de esta alcantarilla / pero muere la imagen

a manos de una disecada tristeza
y vuelan plumas de miseria / vidrios opacos,
el perfil enyesado de una ausencia,
cristales de nieve en los ojos
que desaparecen vello abajo vello arriba
Perdido en esta noche de pena y perro
Queda inaugurada la feria de todos los esqueletos
mancos, se le cae una mano al poema, ahora se levanta
despacio despacio moviéndose como un recuerdo o un cangrejo
como dos muletas
de futuro que gesticulan

IV

Un día vimos pasar de hinojos
la espalda de aquel día feliz
que siempre regresa en vano, no sé por qué
Y copiamos cien veces: *Este mundo*
*es un espectro, habitaciones de niebla,*
*una locura se besa a sí misma, dos lápices de color*
*escribiendo muerte entre las piernas*

V

Compras unos zapatos pequeños,
observas la piel de juguetes de tu cadáver
y nadie se extraña si resbalas en línea espiral,
gamo aterrado, orejas de cerámica neolítica,
folios rotos, descamisados, tristes:
he oído el roce de los pliegues de la muerte,
existencia esculpida en bronce de saliva, gracias,
se acercan a mis rodillas los números desolados de un calendario,
máscaras y disfraces
sobre cuerpos lapidados, musgo y piedras desafinadas,
deseas silbar cualquier cosa
ahora que el viento te ha mordido las venas impares

VI

Ramo de gusanos, palabras de tierra y hueso,
narración sin labios, *ambas cosas, ser y no-ser,*

*tienen el mismo origen,*
*aunque distinto nombre:*
*su identidad es el misterio,*
pero ya dos niños
juegan con las peladillas de un misterio muerto
*Poema nacido de nada /*
*poema hecho de nada /*
*una sola y larga frase sin cesura para siempre ininteligible /*
*en donde humea todavía el tema de la nada,*
dibuja Saint-John Perse en el vientre del mar
y después nos saludamos a distancia y no le invito al cine

VII

Cronología de noches ahuesadas,
pétalos de orina y crisantemos
de donde salen mis palabras, invierno, rayas de alucinación,
cristales de abismo:
un silencio se sube a la ventana
y me arroja al vacío de piedra de tu cuerpo ausente
(garabatos abandonados
en la mesa de la memoria)

VIII

Mudo el cuello de la tristeza
—ya lo he cosido a máquina—
arañas de nieve
bajan ahora a refrescar mis cuerdas vocales,
aparecen dos espejos, una careta de espuma, en mi acera
veo aún rejas de infolios y torsos numerados,
una mano con tres dedos, memorias clavadas en la esquina,
cicatrices de cuerda, media trenza de fracaso, una alegría (por fin),
letras heladas estampadas (1919) por Franz Kafka
en los talleres gráficos de la colonia penitenciaria /
Vasos, nadie, deseo, y Dafne huye siempre (con Ovidio, a mí qué)
*«y su carrera realza su hermosura hasta que, agotada*
*por la fatiga de bailar sobre piedras encendidas*
*pide a la tierra que se le trague o la metamorfosee,*
*destruyendo aquella belleza demasiado seductora»*
—pero su ruego no es escuchado, y un muchacho
se corta el prepucio en el segundo piso
Anochece /

## IX

*Yo no supe dónde entraba* —entra San Juan de la Cruz—
*pero cuando allí me vi,*
*sin saber dónde me estaba,*
*grandes cosas entendí,*
*no diré lo que sentí,*
*que me quedé no sabiendo,*
*Toda ciencia transcendiendo:* con mis plumas charoladas
me convierto en este perro vagabundo, sin cola,
silbando sobre una planta de signos oscuros,
oculto bajo el liquen de un deseo no pronunciado /
llevas aquí 2 máscaras, 3 sillas, 4 bolsillos y 5 muertos,
no encuentras ni los pies ni las rodillas
de aquella ausencia, cuerpo fragmentado y embalsamado por un delirio y medio:
hemos guardado el disfraz de nuestro... (ya no recuerdo),
saliva, relojes helados, rumor gris,
te muestras a nadie por dos zapatillas de ternura, no sufres más,
hace viento, espina dorsal de fósil,
música y azufre, más rayas de sueño, otra calle húmeda,
vacío mal encendido, viene un esqueleto
y cierra mis ojos hasta el año 2002,
nos contempla el tiempo
desde las uñas de harina de un sepulcro /

# Secuencia II

## I

Era demasiado tarde
para encontrar —debajo de la silla de arena—
párpados de esperanza:
así, de pie, me dormiré junto al cadáver anónimo de esta calle,
moscas de lluvia me acompañan hasta el sueño: invento
los miembros de tu cuerpo:
acaso nos hayamos saludado:
un gesto dos muecas y tres labios, bambalinas,
una peluca de piedra en la espuma de esta noche,
se alquilan pulseras de excrementos /
Dicen que ella usaba un guante negro de hielo
para las venas y que nunca dejaba de cantar
(pero no es cierto) / cuento ramos de orina petrificada,
desolaciones caminando de espaldas, rizos y tinieblas,

el silencio del mar y mi pobre esqueleto
vendiendo bombillas de colores,
cieno desamado, domingos tendidos en la rosa del abismo,
miradas de papel de seda / flores de madera,
alguien ata seis colores mientras ordeno mi propia ceniza,
el manuscrito de tus piedras preciosas, rostro, silencio
hundido, las manos de plástico de un álbum sin familia,
encresponados sexos y memorias de asfalto
—pero nadie me recuerda, los bucles tristes
me hacen invisible, un muerto sentado en la acera
de todos los inviernos (con barcas de papel)

II

Esta madrugada
—en la fosa donde la memoria se estremece—
mis dedos atraviesan
el espejo de tu cuerpo
Avanzo entre huesos de musgo y polvo enamorado
—un metacarpo me ha tirado de la oreja
y ahora no me deja salir: hoy tampoco podremos jugar
en el jardín del cementerio marino,
me han castigado de cara a la tumba
pero veo aún la espalda del mar
Me rodean sombras de música, penachos
de nombres sin piel, estatuas de paja
de un circo nevado—
*déjame aquella baraja marcada y no me olvides* /
Prepucio con herida blanca, tristeza,
bailemos, brazo marchito, dancemos
una y otra vez con los retales de la memoria /
en el bosque lácteo velan los siete fracasos,
hombros inclinados, labios de no sé quién,
juguetes quemados y violines de hielo para nadie, para ti:
*¿quién se ha roto un dedo*
*sobre el manuscrito de poetas ingleses matafísicos?,*
demanda por segunda vez mi cuervo de nieve
—y te digo adiós con profanaciones y crisantemos,
en prosa las unas y los otros en verso:
es Rabelais quien me acompaña hasta la salida del cementerio ///

ALBERT TUGUES
*Regomir 29, 2.º*
*BARCELONA-2*

# *Notas*




Con el beneplácito de la Junta Central del Centenario
el apoyo de los Claustro de Profesores, Ministerio de Fomento
Excmo. Ayuntamiento de Madrid

# La Universidad y las escuelas madrileñas en el cuarto Centenario del descubrimiento de América

El IV Centenario del Descubrimiento de América revistió un carácter excepcional. Se abordó la celebración de esta efemérides desde los dos lados del Atlántico. En Europa los dos países que contribuyeron con más brillantez fueron Italia y España, principalmente ciudades como Génova, Sevilla y Huelva. Las relaciones entre España y los países americanos que se habían ido progresivamente normalizando a lo largo del siglo XIX, terminaron de consolidarse en la memoria conjunta de un hecho que afectaba por igual a ambos colectivos.

Madrid, como capital de la nación, se sintió muy comprometida con esta conmemoración, por lo menos así parece deducirse de las actas de los plenos municipales. El 4 de marzo de 1892 se presupuestó la cantidad de un millón de pesetas destinadas a sufragar los gastos de estas fiestas, que en boca de don Alberto Bosch, alcalde de Madrid en esa fecha, iban a ser eminentemente populares [1].

Así que todos los preparativos giraron alrededor de la *Cabalgata Cívico-Histórica* que había de recorrer las calles de Madrid, compuesta por la representación de todos y cada uno de los hombres y barcos que habían intervenido en la gesta americana.

Después de esto no quedó dinero para mucho más. Se tuvieron que suspender funciones en el Teatro Real, innumerables proyectos de iluminaciones, como el sistema eléctrico que se destinaba a la Primera Casa Consistorial y la de gas de la Puerta de Alcalá. Se restringieron subvenciones a congresos y ediciones de programas de fiestas, e incluso no llegó a celebrarse por motivos económicos el «Congreso Municipal de Casas Consistoriales».

El programa elaborado por la Corporación no tenía una estructura coherente y en muchos casos, la relación de lo proyectado con América es bastante lejana. Sin embargo, hay un aspecto de estas fiestas que resulta especialmente interesante, la repercusión que tuvo en la formación y actividades de toda la población estudiantil madrileña [2].

---

[1] LIBRO DE ACUERDOS: Año 1892. Del 4 de marzo de 1892. Sesión. Archivo Secretaría Ayuntamiento de Madrid (A. S. A.).

[2] CORRAL, JOSÉ DEL: *Fiestas madrileñas del Centenario del Descubrimiento de América.* Anales del Instituto de Estudios Madrileños, I, 1966, pág. 336.

## La Universidad y el Centenario

El Directorio de Estudiantes de Madrid, asociación que reunía a toda la juventud de la Complutense, organizó una Junta Directiva Honoraria de las fiestas escolares que se iban a dedicar al IV Centenario del Descubrimiento de América. Para conseguir la subvención del Ayuntamiento de Madrid, sin la cual carecían de capacidad de maniobra, nombraron vicepresidente de la junta al alcalde de Madrid, don Alberto Bosch, el 28 de julio de 1892.

Inmediatamente, la Comisión de Fiestas, formada por A. González, P. Gómez Candela, J. Campillo, Juan de Mora y Daniel de la Escosura, propuso a la Junta un anteproyecto de programa que resulta bastante significativo de lo que era la vida universitaria en los últimos años del siglo.

La penuria económica parece ser el denominador común de esta institución, pues, como dice la Comisión, «por la carencia casi absoluta de medios de que el Directorio podía disponer nada o muy poco podía hacerse» [3]. Se pidió también ayuda al Ministerio de Fomento, que en aquel entonces tenía la responsabilidad de la Educación y la Cultura, entre otras; al Rectorado de la Universidad, ocupado por don Manuel Colmeiro, notable jurista y, naturalmente, el Ayuntamiento y la Diputación de Madrid.

Los festejos a desarrollar por los estudiantes debían tener tres características:

— Ser populares

— Grandiosos

— Novedosos.

La duración de éstos iba a ser de una semana, desde el 11 al 20 de octubre de 1892, de domingo a domingo.

El anteproyecto para las fiestas se componía fundamentalmente de:

1. *Desfiles y recepciones.* Prácticamente todos los días de la «Semana Grande» se proponían los estudiantes lanzar las tunas a la calle, siendo las más famosas entonces las de Medicina (hospital de San Carlos) y la de Derecho. Para subrayar la solemnidad del caso, los tunos debían ir vestidos como sus camaradas del siglo XV, incluso se pensó añadir más instrumentistas que de ordinario.

El desfile más original propuesto fue la llamada «Cabalgata Escolar» que reproducía fielmente la ceremonia de recepción de Grado, que se celebraba en Salamanca en 1492.

A esto se añade las recepciones solemnes a estudiantes y comisiones escolares extranjeras y de provincias, los bailes y la gran retreta final.

2. *Visitas y excursiones.* Se pensó visitar Madrid con todo detalle, museos, bibliotecas, archivos, Alcalá de Henares, El Escorial y Toledo.

3. *Teatro.* Querían representar obras de repertorio alusivas al descubrimiento o a los Reyes Católicos. Los actores y el personal de asistencia en las funciones iban a

[3] A. S. A. 10-69-132. Expediente promovido por el Directorio Escolar madrileño solicitando apoyo moral y material para las fiestas escolares que se propone dedicar a la «Conmemoración del Descubrimiento de América».

ser los propios estudiantes. Los teatros serían Novedades, Circo de París y el Circo Teatro del Príncipe Alfonso.

Este programa presentado al Ayuntamiento fue estudiado con detalle por la Comisión Novena, e informado favorablemente el 13 de agosto de 1892, pues se consideraba «conveniente favorecer y estimular los sentimientos patrióticos de la juventud escolar». Y así propuso la Comisión se concediera al Directorio Escolar Madrileño la cantidad de 25.000 pesetas, que fue reducida a 20.000 por acuerdo del 29 de agosto de 1892 [4].

El programa definitivo de las fiestas escolares fue el siguiente:

— *11 de octubre:* Recepción solemne de los visitantes en el anfiteatro de San Carlos.

— *12 de octubre:* Gran desfile estudiantil en honor de Colón. El orden de la comitiva iba a ser:

- Una compañía con bandera y música del colegio de guardias civiles jóvenes.
- Comisiones de Institutos de segunda enseñanza y colegios incorporados con banderas y distintivos.
- Academia Preparatoria del Centro del Ejército y la Armada.
- Representación de la Academia General Militar.
- Academias especiales militares.
- Comisiones de las escuelas especiales y superiores.
- Una compañía con bandera y música del Colegio de Huérfanos de María Cristina.
- Representaciones de las universidades de Salamanca, Coimbra y París.
- Comisiones de las sociedades y centros escolares extranjeros.
- Directorio Escolar Madrileño, seguido por su estudiantina.
- Comisiones de las universidades españolas por el orden de la fundación.
- Estudiantes de la Universidad Central por facultades, según la antigüedad de la misma.
- Estandarte del Cardenal Cisneros, al que se tributan honores reales, conducido por los decanos y en nombre de los mismos por los alumnos que han obtenido premio extraordinario en las distintas facultades.
- Presidencia y claustros de los señores profesores.
- Una compañía con bandera y música del Colegio de Carabineros jóvenes dando guardia de honor.

El itinerario que debían seguir era: desde la Universidad Central por la calle de San Bernardo, plaza y Cuesta de Santo Domingo, calle de la Biblioteca, plaza de Isabel II, Arenal hasta Recoletos, donde estaban las estatuas de Colón y de Isabel I.

— *13 de octubre:*

- Excursión a Alcalá de Henares.
- Recepción en el ayuntamiento de Madrid en honor de los visitantes.

— *14 de octubre:*

- Excursión al Escorial.
- Gran baile de etiqueta en el Teatro Real en honor de las comisiones

[4] A. S. A. 10-69-132.

francesas, belgas, italianas, portuguesas, americanas y españolas, que asistirán con insignias y uniformes.

— *15 de octubre:*
- Visita a los museos y exposiciones en Madrid.
- Función escolar de gala en el Teatro Español, poniéndose en escena el *Alcalde de Zalamea* y el sainete de don Ramón de la Cruz titulado *El Muñuelo*. Siendo los estudiantes los actores, y estando dirigidos nada menos que por doña Teodora La Madrid y don Antonio Vico.

— *16 de octubre:*
- Cabalgata reproduciendo el «Paseo de la Tarde» con motivo de la toma de grado de Doctor (Grado Mayor), según la «Constitutio Nestam Conmodore» y el «Ceremonial Sagrado y Político» de la Universidad de Salamanca, de Bernardino Franos Valdés (Códices manuscritos que se conservan en el archivo de la universidad salmantina).

La comitiva estaba compuesta por:
— Un trompeta a caballo.
— Atabales.
— Dos comisarios de colaciones.
— Dos comisarios de cena.
— Dos comisarios de toros.
— Cuatro ministros.
— Coches.
— Dos comisarios de guantes.
— Dos adelantados.
— Dos padrinos del graduate.
— Un maestro de ceremonias.
— Tres conservadores de la Universidad.
— La caja de azúcar.
— El alguacil mayor, conduciendo en una fuente de plata cubierta en un tafetán blanco, confituras y roscos.
— Jueces.
— Mayordomo de la Universidad.
— Armas de la Universidad.
— Cuatro señores de dos filas.
— Paje a caballo con las armas del graduado.
— El estudiante con el traje del ceremonial y a caballo.
— Atabalillos y trompetas.
— Pendón.
— Porteros y bedeles.
— Cuatro graduados más modernos.
— Bedeles con maza y a caballo.
— Acompañamiento y pueblo.

La cabalgata saldría del hospital de San Carlos y se dirigiría por Atocha, Príncipe, Carrera de San Jerónimo, Alcalá, hasta la Universidad, donde debía disolverse.

— Después del desfile, un baile escolar en el teatro de la Zarzuela.

— *17 de octubre:* Representación gratuita del *Alcalde de Zalamea* en el Teatro del Príncipe Alfonso.

— *18 de octubre:* Viaje a Toledo. Y nueva representación del *Alcalde,* esta vez en el Teatro Novedades.

— *19 de octubre:* Visitas a Madrid. Retreta y Cabalgata en el Retiro.

— *20 de octubre:* Viaje a Salamanca [5].

La parte más seria del proyecto presentado al Ayuntamiento fue la propuesta de convocatoria de un concurso en cada una de las facultades. El premio consistía en una cantidad equivalente a los derechos del título de licenciado. Las áreas a las que se debían referir los trabajos presentados eran las siguientes:

— *Facultad de Derecho:* Los trabajos habrán de versar sobre derecho positivo vigente.

— *Facultad de Filosofía:* Sobre Literatura, Filosofía o Filología española comparada.

— *Facultad de Medicina:* Los trabajos versarán sobre técnica de cualquiera de las asignaturas de la facultad y habrán de contener observaciones propias del alumno.

— *Facultad de Farmacia:* Trabajos de cualquier carácter químico, histórico, natural, etc., sobre la farmacopea vigente.

— *Ciencias físico-matemáticas:* Sobre pedagogía aplicada a las ciencias físico-matemáticas o estudios de aplicación.

— *Ciencias físico-químicas:* Sobre pedagogía aplicada a las ciencias físico-químicas o estudios de aplicación.

— *Ciencias naturales:* Estudio de uno o de varios ejemplares de cualquiera de los tres reinos, completamente original, sobre objetos españoles o americanos o sobre pedagogía de las ciencias naturales.

— *Escuelas especiales científicas:* Aplicaciones de la electricidad a la práctica del ingeniero o arquitecto.

— *Escuelas especiales artísticas:* Los trabajos de música debían ser obras para orquesta. Los de pintura y escultura tendrían temas o asuntos relacionados con el hecho que se conmemora.

— *Escuelas normales:* Los trabajos habrán de versar precisamente sobre pedagogía [6].

El jurado estaba compuesto por tres catedráticos de la Universidad y escuelas especiales de Madrid.

La falta de dinero impidió que todo lo proyectado se llevara a cabo, pero la parte fundamental que era sin duda, para los miembros del directorio, lo referente a festejos, llegó a buen puerto. Durante una semana los estudiantes y sus invitados bailaron, desfilaron y viajaron en honor a Colón y su descubrimiento.

La Universidad de Madrid no aportó ninguna investigación nueva, ningún

[5] A. S. A. 9-172-8. *Cuarto Centenario del Descubrimiento de América.* Programa general de las fiestas escolares que han de celebrarse en esta corte en los días del 11-20 de octubre de 1892. Madrid. Imprenta Municipal (1892).

[6] A. S. A. 10-69-132.

proyecto en común con las universidades americanas para el 12 de octubre de 1892. No se había planeado nada con visión de futuro.

Las primeras solicitudes de dinero para preparar el Centenario llegaron al Ayuntamiento con apenas cuatro meses de antelación. No se conservan en el Archivo Municipal iniciativas de la Universidad, de tipo cultural, anteriores a esa fecha.

Acabados estos festejos, la Universidad y sus componentes recobraron su ritmo habitual [7].

## La escuela primaria y el centenario

La Junta municipal de Primera Enseñanza en la sesión celebrada el diá 23 de marzo de 1892 envió una circular a todos los maestros dependientes de la misma; en ésta se especificaban las actividades que se iban a poner en práctica con motivo del aniversario que nos ocupa. Estas se podían dividir en dos apartados muy claros: obras didácticas y trabajos escolares.

En sesiones posteriores, la Junta municipal fue desarrollando estos dos apartados. Con respecto al primer punto, obras didácticas, se convocaba un concurso doble: un premio de 750 pesetas, más el importe de 1.500 ejemplares para el trabajo sobre el descubrimiento de América por Cristóbal Colón que, a juicio de la Junta, pudiera servir como libro de lectura en primera enseñanza. Estaba abierto a todos los maestros y maestras de España sin distinción.

Y un segundo premio para el libro de lectura que reuniese las mejores condiciones literarias y pedagógicas a la vez que los conocimientos de más utilidad y conveniencia para la educación de los niños en relación con sus ulteriores destinos en la vida social [8]. El tema era, por tanto, de libre elección. Y el premio consistía en 1.000 pesetas más el importe de 2.000 ejemplares de dicha obra.

Es curioso que en las normas de presentación física de los trabajos se especificase que debían ir escritos en cuartillas por una sola cara y con letra clara y distinta de las que usan los respectivos autores.

El plazo de admisión de las obras terminaba el día 15 de septiembre y había que dirigirlas a la Junta Municipal de Primera Enseñanza, en la calle de San Bernardo, 16, de Madrid.

Unicamente dirigido a las maestras se convocó un certamen especial, con el objeto de premiar las 30 labores de adorno más sobresalientes, que tengan relación o sean alusivas, bajo cualquier concepto, al descubrimiento de América.

Los dos primeros trabajos seleccionados iban a ser ofrecidos a la reina María Cristina y a sus dos hijas.

En cuanto a los alumnos, se estructuraron los trabajos según el grado de la enseñanza: en las escuelas superiores de niños se proyectó una exposición con modelos

---

[7] A. S. A. 10-69-132

[8] A. S. A. 10-69-124. Expediente relativo al Certamen y festejos proyectados por la Junta municipal de Primera Enseñanza para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América, en los que tomarán parte el Magisterio y la niñez de las escuelas municipales.

de documentos de usos más frecuentes en la vida social, disertaciones sobre asuntos relacionados con las ciencias, artes, comercio, industria, geografía, historia y aritmética, acompañadas con dibujos.

Las escuelas superiores de niñas iban a exponer labores de utilidad y de adorno, muestras de corte, preparación de planas de escritura, disertación sobre ciencias, historia y modelos de cartas y cuentas.

Las escuelas elementales adoptaban el mismo programa, aunque, como es lógico, simplificado.

Las escuelas nocturnas de adultos también participaban con trabajos manuales, dibujos, diseños de documentos, etc.

Las niñas, además, iban a confeccionar bajo la dirección de sus maestras, 1492 prendas de vestir para distribuirlas como premio a los alumnos pobres y que se hubieran distinguido más en el curso.

Don Valentín María Mediero, comisionado por la Junta de Primera Enseñanza, exponía en su informe la necesidad de premiar también los mejores trabajos infantiles con: cartillas de la Caja de Ahorros de 1.ª, 2.ª y 3.ª clase, libros y tratados de enseñanza, caja de sólidos geométricos, estuches para dibujo, herramientas de los diferentes oficios, objetos de costura, labores, telas, prendas de vestir y bonos para recibir su valor en especies. En realidad se pretendía que todos los participantes tuvieran un recuerdo del acontecimiento y que estuviese la reina y el rey-niño para la distribución de los premios. La intención del Ayuntamiento era que este acto fuera el primero presidido por Alfonso XIII [9].

Como conclusión a los trabajos, anteriormente citados, se proyectó una representación en el Teatro Español en honor a Colón y a los Reyes Católicos, cuyo presupuesto inicial ascendía a 48.375 pesetas.

El programa de actividades fue presentado por la Junta municipal de primera enseñanza y debatido el 28 de mayo de 1892, resultando un informe desfavorable. Según la Comisión novena era una cantidad excesiva y el Ayuntamiento sólo podía autorizar el gasto de 30.000 pesetas que posteriormente fue reducido nuevamente en el acuerdo de la Comisión permanente del 24 de junio de 1892. Esta redujo aún más esta cifra, quedando un presupuesto definitivo de 15.000 pesetas.

La Junta, ante esta decisión, acordó pedir una ampliación hasta las 30.000 pesetas, informadas favorablemente con anterioridad, y el 15 de agosto de 1892 se consiguió que ésta fuera la cifra definitiva [10].

Una vez conseguido el dinero se fijó como sede para la exposición el edificio número 2 de la plaza del Dos de Mayo, la Escuela Modelo.

El resultado de la exposición está perfectamente reflejado en la Memoria de don Valentín María Mediero, responsable de la organización de las actividades llevadas a cabo por el colectivo de enseñanza primaria, en conmemoración del descubrimientos

[9] A. S. A. 10-69-124. Año 1892. Fol. 8.

[10] A. S. A. 10-69-124. Año 1892. Sección 1. Capítulo 1.º. Presupuesto de gastos de 1892-93.

de América. Este comisionado dirigió la mencionada Memoria al alcalde de Madrid, don Alberto Bosch [11].

En primer lugar, hay que resaltar el éxito notable de crítica y público que acompañó tanto esfuerzo. Los periódicos de la época ponderan tanto la calidad del contenido de la exposición como la habilidad de la disposición material de las piezas. Debió ser mucho el trabajo cuando la inauguración tuvo lugar con bastante retraso; se abrió al público el 28 de octubre de 1892.

Este éxito probablemente llevó a aumentar y transformar los premios que se habían anunciado. Para las labores del certamen se adjudicaban cuatro premios de primera clase, dotado cada uno con 500 pesetas, un diploma de honor y una propuesta para una cruz sencilla de la orden americana de Isabel la Católica.

Además, tres premios de segunda clase, dotados con 250 pesetas, y dos premios de tercera clase con 125 pesetas.

A estos premios en metálico se añadían 10 diplomas de honor para las maestras de cualquier grado que se hubieran distinguido, lo mismo ocurría de los maestros.

Todos los profesionales que contribuyeron en la exposición recibieron un diploma de segundo grado.

Además, entre todos los participantes se sortearían seis ejemplares de la obra didáctica escrita por el señor Mediero.

Para los niños y niñas se repartían libros o un pequeño recuerdo de estos actos, y de la cantidad de 375 pesetas destinadas a premiar los cuatro trabajos mejores, que fueron:

— Varias figuras de cera hechas por un alumno de diez años.

— Una columna esculpida en piedra por un adulto.

— Los otros eran dos cuadros bordados, uno con el tema de un nido con dos pájaros, y el otro, unas amapolas, realizados por niños de una de las escuelas de Madrid [12].

El objetivo de la Junta municipal de Primera Enseñanza se cumplió ampliamente. Los escolares y sus maestros trabajan durante casi dos trimestres completos con la vista puesta en América y sólo por esto merecía la pena los gastos y esfuerzos empleados en la conmemoración escolar de este IV Centenario.

CARMEN CAYETANO MARTÍN
PILAR FLORES GUERRERO
*Doctor Esquerdo, 166*
*MADRID-7*

[11] A. S. A. 10-70-80. Año 1892. 30 de noviembre. Memoria acerca de los trabajos realizados para organizar la Exposición Escolar y el Certamenm de labores de los gastos hechos con este objeto y proyecto de premios.

[12] A. S. A. 10-70-80. 30 de noviembre de 1892.

A. S A.: *Archivo Secretaría del Ayuntamiento de Madrid.*

# Ultima narrativa norteamericana

Cuando en 1964 apareció *Herzog,* toda América comprendió que Saul Bellow, escritor judío nacido en 1915 y ahora sociólogo en la Universidad de Chicago, pasaba de ser un escritor interesante a un novelista muy importante. Aquel arranque desesperado de Moses Herzog en su casa de campo de los Berkshires, recordando todos los fracasos de su vida, tenía una especial sutileza: era casi un «Call me Ishmael» en sentido sartriano, un «Call me Moses». El héroe rememoraba su segundo matrimonio fracasado, añoraba a la bella Madeleine, que se había marchado con su gran amigo y vecino Valentín Gersbach, y se hundía en un lenguaje mental inusitado: las cartas mentales. Estos mensajes de un profesor atormentado no tanto como el Seymour Levin de *A New Life* (1916) de Malamud eran la advertencia de que el héroe de Bellow creaba su mundo narrativo en su propia mente, no actuaba en el sentido de un protagonista de Hemingway. Se vengaba contra el mundo, culpándole de su desgracia, escribiéndole su duro alegato. «Querido Hegel», «Querido padre Teilhard de Chardin» o «Querido doctor Schrodinger» serían, entre otros, los nuevos destinatarios para escribir después cartas tanto al presidente de la nación como a Dios mismo. Este método hunde todavía más al héroe en su apatía, le lleva a romper mucho más los lazos que le unían con su familia y su sociedad. Son la última posibilidad. Y al final de *Herzog,* incluso rompe con el método («En ese momento no tenía mensajes para nadie. Nada. Ni una sola palabra»). El héroe intelectual renuncia incluso a la comunicación, se refugia en su destino de incomprensión, en su propia *Rayuela.* Herzog nos deja la amarga simbología del «héroe solitario» —con esta etiqueta lo vimos ya hace más de diez años—, del hombre aislado en la gran ciudad, buscando la comprensión y un apoyo moral. Los nombres de Kafka, Sartre o Beckett deben recordarse.

Ya desde su primera novela surgía esta alegoría: *Dangling Man* (1944), era la crónica amarga de un joven esperando su incorporación al servicio militar, y en aquel diario ya aparecía este método expresivo. Se negaba a hablar con todos, rompía con la soledad, se sabía en una situación extraña de aislamiento. Estaba sumido en una expectación obsesiva, y en *The Victim* (1947), en la figura de Asa perseguido por Allbee, tendríamos una metáfora de cómo, en determinadas circunstancias, se puede llegar a asumir un papel de víctima, sentirse culpable de lo que no se ha hecho, bajo el calor sofocante de Nueva York en verano. En *The Adventures of Augie March* (1953), habría una ligera esperanza en el héroe, que con su moral picaresca (Lazarillo y don Quijote se repiten en Bellow) se ve envuelto en todo tipo de hechos absurdos. O bien en *Seize the Day* (1956), donde el fracasado Tommy Wilhelm se nota víctima abandonada. Era necesario encontrar una salida de estos ámbitos cerrados y lo será *Henderson the Rain King* (1959), donde el protagonista en su viaje a Africa, describe su propia intimidad, busca su Kilimanjaro.

*Herzog* tiene mucho de las obras citadas: la imposible ruptura con la ciudad, la necesidad de entrar en el Paraíso, el viaje a la Arcadia, el sentido de la culpa, la vaciedad intelectual, son temas que se mueven en la mente de un héroe que analiza

sus percepciones hasta un punto obsesivo. Ahogado en su mundo interior, va perdiendo relaciones afectivas, ya rompió con su primera mujer y con la segunda (Daisy y Madeleine), desconfía de su actual compañera (Ramona) y tampoco tiene fe en su futuro académico. He aquí la historia de un fracaso a todos los niveles, de un hombre que, como dice de él su segunda esposa, «estaba enfermo de abstracciones» y que vive condenado a la introspección. En realidad, la pregunta que se hizo no era difícil. ¿Cuál es mi relación con los demás? ¿Qué hay que hacer en la vida? pero Herzog la lleva a extremos destructivos como hacía Roquentin en *La Náusea,* como alguien demasiado sometido a las ideas, que no logra salir de ellas. Que sigue la actuación yiddish y se sabe, a la vez, inocente y excluido. Este mismo tema lo repetirá en *Mr. Sammler' Planet* (1969), crónica despiada de un viejo intelectual tratando de construir su propio mundo, o en *Humboldt's Gift* (1975), donde Citrine es ejemplo de quien está ahogado en su propia pesquisa, perdido en su deseo de salir. Cuando Renata, su gran amor, le abandona en Madrid, se rompe toda esperanza. Estamos más cerca de Lambert Strether que de Joseph K. El tema es la neurosis. El método, la descripción de todas las emociones que conducen a ella y que Lacan ha llevado a la máxima brillantez. El estilo, una utilización adecuada del «monólogo interior», procedente de Joyce, o las más variadas formas de iluminar ese «amargo vacío interior» que Stephen Dedalus enseñaría, junto a una sencillez propia de Theodor Dreiser. El resultado es, por poner un ejemplo, la «contracultura mental» donde se mueve el héroe [1].

Malamud, Vonnegut y Roth son muy distintos y muy populares. Malamud en su última novela *God's Grace* (1983) *(La gracia de Dios),* parece hacer algo así como lo que William Golding intentó en su *Señor de las moscas.* La historia se vuelve apocalipsis y la raza humana está en peligro. Vonnegut nos respondería desde su escritura naïf, que le ha llevado a una enorme difusión, y Philip Roth, en sus situaciones intelectuales, nos daría un poco la crónica de la soledad del héroe culto americano. Nathan Zuckerman, en la última novela de Roth, es el héroe que ha alcanzado la fama y al final buscará la identidad negativa como única forma de liberación; Carnovsky, su héroe, se ha convertido en realidad, algo así como si Ishmael dejara *Moby Dick,* novela que, por cierto, él ha escrito, y fuera descubierto en una calle de Nantucket. La imaginación rompe con el estilo y Malamud nos va a descubrir un mundo nuevo, no lejano al de Donald Barthelme, ni ajeno al que en alguna ocasión ha descrito John Cheever. Estamos en el territorio de una literatura que, como expresión de un pueblo, crea las más dilatadas respuestas. La narrativa norteamericana tendrá en estos tres autores, y en una treintena más que pudiera aducirse, una reserva retórica de estilos dispares para marcar rumbos posibles.

Buscan un apoyo en la crítica, que los trata con atención creciente. Ya están muy lejos de Hemingway, Thomas Wolfe, Scott Fitzgerald o Faulkner, y es preciso crear un nuevo mecanismo retórico y en ese empeño los tres triunfan con distintos modelos.

[1] Debemos consultar tanto *City of Words* como este otro libro que nos ayudará a descubrir las raíces de la neurosis de tantos temas americanos actuales: *The Reign of Wonder* (Naivety and Reality in American Literature). Cambridge, Cambridge University Press, 1965, 388 págs.

El primero, metódico y clásico; el segundo, sarcástico y visual, y el tercero, intelectual y alegórico, componen tres caminos que llevarán a lugares fascinantes. No olvidemos que junto a ellos merecen ser oídos Norman Mailer, Irving Shaw, John Irving, E. L. Doctorow y William H. Gass, por sólo citar otras cinco voces, que no será fácil desvincular de aquéllos, o bien Saul Bellow, John Barth y J. D. Salinger, tres precursores que han marcado unos rumbos que señalan hacia *El Centauro* (1963) de John Updike. Las voces se van ampliando y Nabokov ya ha desaparecido, no puede dar nuevas soluciones. Borges, desde su eterna ironía, exige nuevos planteamientos críticos. Vonnegut los busca en el comic, en «Peanauts», pero también en los terribles bombarderos aliados en Dresden. La novela se vuelve hacia la historia, se vincula con los hechos más desgarrados del presente, como en otra época hicieran Hawthorne, en su versión de la granja «fourierista» de Brook Farm, o Melville, al pintarnos la historia inolvidable de aquel español, Benito Cereno. Los textos se entrecruzan e historiarlos es arduo y casi penoso, pues están muy próximos. Las palabras y las cosas, que Michael Foucault ha analizado, se vuelven ahora sobre sí mismas buscando un «argumento».

*Jailbird (Pájaro de celda)* aparece en 1979 y es un novela de Vonnegut, no alejándose del absurdo familiar que propuso en *Slapstick* (1976), donde el doctor Swain y su hermana gemela, Eliza, han construido su «hortus» privado. Los tres años entre ambas obras separan dos concepciones complementarias de un autor que busca cada vez una mayor sencillez y sátira. El culto a lo grotesco —que John Barth y Richard Brautigan no desdeñan—, se constituye en norma y en el capítulo undécimo nos explica cómo van a destruir ambos hermanos su paraíso, su nación de dos, que se irá hundiendo hasta concluir con la muerte del doctor. El texto está articulado en distintas entregas, incluyendo dibujos, haciendo una auténtica adoración de los comics. Cuando entramos en *Jailbird,* la atmósfera ha cambiado y Walter F. Starbuck sirve para rememorar lo mismo el escándalo Sacco y Vanzetti que Watergate, dejándonos testimonio de los vicios y virtudes de la sociedad americana. En su última obra *Deadeye Dick* (1983) nos encontramos ante una apocalipsis en busca de un significado moral. Pero qué distinto es este rumbo del de Philip Roth, que en fechas análogas nos sorprende con *The professor of desire (El profesor del deseo), The Ghost Writer* (1979) *(El escritor fantasma)* o *Zuckerman unbound* (1981) *(La liberación de Zuckerman)* o el de *Dubin's lives* (1979) *(Las vidas de Dubin)* y *God's Grace (La gracia de Dios),* de Bernard Malamud.

En 1976 John Hawkes publica *Travesty* y nos está dando un preámbulo a la muerte que *Jailbird* ha pintado con tonos sarcásticos. Hawkes y Vonnegut son tan distintos que casi creemos que hablan dos idiomas diferentes: entre ambos el equilibrio retórico de Malamud o Roth puede servir de contrapunto. Zuckerman es el héroe que todos reconocen, mientras que Dubin se dedica a vivir los textos de los demás, o el doctor Swain a unirse en una recreación fraterna que llevará a la mímesis imposible en la muerte de los héroes, que en la novela de Hawkes se precipitan hacia la destrucción en una autopista. Malamud será el centro de gravedad y en sus variados temas habrá ocasión para reflexionar sobre Harry Lesser, que en la casa deshabitada va a encontrar al negro Willie Spearmint y así seguir la ficción. En *A new life* (1961) *(Una nueva vida),*

Malamud nos llevaría a un tema de pasión en el campus, mientras que en *The magic barrel* (1958) *(El barril mágico)* nos expondrá en distintos cuentos las más válidas situaciones morales.

John Hawkes estremece con su cinismo. *Death, Sleep and the Traveller* (1973) es el resultado de esa degradación que ya aparecía en *The Blood Oranges,* dos años antes. El tema del dominio y humillación nos señala la muerte de Hugh, como resultado de su tensión creciente con Cyril. Era la perversión de valores que ya Skipper nos había marcado años antes, como si todo Hawkes fuera una recurrencia, tema que gustaría a John Barth. La disolución del matrimonio de Alan es la metáfora de la destrucción de todas las posibilidades de existir. Este comportamiento está alejado de la tormentosa *Praxis* de los héroes de Saul Bellow. En *The Victim* (1947) advertíamos en el calor de Nueva York la relación entre Leventhal y Allbee como metáfora de la mutua depravación que en *Seize the Day* (1956) llegará a síntomas de mayor complicidad. Esa necesidad de buscar «víctimas» está muy en la línea de *The Blood Oranges,* aunque allí se realizaba de un modo ritual, casi diabólico, no hay este judaísmo que Bellow impone a sus ritos. Cuando Allbee interfiere en la intimidad de Leventhal, se está desarrollando un juego de inserción de otro en nuestra vida, motivo que Moses Herzog conoce muy bien. Romper será una posible solución. *Catch 22,* de Joseph Heller, tendrá el valor de una metáfora oportuna, y la figura de Yossarian abandonando la guerra, una nueva versión de Frederick Henry. Croft, en *The Naked and the Dead,* de Norman Mailer, será otra solución, y así podremos esbozar un cuadro que desde la coalición lleva hacia la más estruendosa destrucción. Surge la *ananke,* brotan los destellos de una nueva moral excesivamente inmersa en los textos literarios, asida al estilo sin poder huir de su casuística.

Así es como vemos aquel difuso romanticismo de *Reflections in a golden Eye* (1940), de Carson Mc Cullers, que ahora sentimos como un juego lejano, casi imposible de aducir en ese rumbo del héroe en su propia degradación. Observar lo prohibido, tema que T. S. Eliot sugiere en el Tiresias de *The Waste Land,* puede ser la norma de un método que Truman Capote ya expuso, en 1948, en su magistral *Other Voices, Other Rooms.* Allí vislumbrábamos el tema de la búsqueda del padre, en la figura de Joel Knox, un nuevo Hamlet americano, como lo era el Pierre Glendinning de Melville. Un nuevo Stephen Dedalus que trataba de entender su mundo alucinante. John Hawkes, en la relación entre Cyril y Hugh, nos estará sugiriendo formas de la familia rota que nos serán de suma vigencia. Augie March, el nuevo héroe de Bellow, verá con excepticismo este juego de búsqueda de valores y así deberemos entender *Herzog,* como la conquista de una contracultura [2].

No hay sensualidad en *A New Life* de Malamud, sino una advertencia de cómo el campus se ha degradado de modo simbólico. Pauline Gilley es la mujer que provoca

---

[2] «Holden no sabe lo que quiere obtener de la vida, no tiene confianza en nada de lo que dicen sus padres o sus profesores. No tiene ningún interés por sus estudios, excepto por la literatura, para la que ha descubierto que puede estar bien dotado. Encuentra repulsivos a sus compañeros de colegio.» *Existencialismo y alienación en la literatura norteamericana,* por Sidney Finkelstein. México: Editorial Grijalbo, 1966, pág. 228.

Esta actitud «contracultural» debemos aproximarla a la que exhibe Lucius Priest en la última novela de William Faulkner *The Reivers* e incluso, en algunas actuaciones de Huck Finn.

la pasión de Levin y en esa atmósfera se van dibujando unos perfiles de soledad amarga, que Augie March no compartiría, y que conduciría irónicamente a la «dark night» de John Hawkes que en su amarga *The Blood Oranges* establece las normas morales que deben vigilar una versión actual de *Twelfth Night.* Ciryl es el sexo y ordena el mundo circundante de acuerdo con sus más estrictos deseos, como si fuera un dios implacable. Este poder no lo tendría el Levin de la obra de Malamud, siempre sujeto a la norma. Hugh, al suicidarse, rompe todo el idilio mediterráneo, que parecía próximo a líneas de Lawrence Durrell. Cyril sabe vivir en la más absoluta soledad, su existencia es un abismo moral y Catherine será una meta inmediata en un camino hacia la degradación absoluta. Este dilema no era el de *Herzog.* En la obra de Bellow había un contenido intelectual del que Hakes prescinde dejándonos en una atmósfera de abierta confrontación del hombre con sus pasiones. Cyril vivirá para devorar a los demás, no es el mero dueño del *fatum,* es también el destructor de cualquier esperanza, algo así como lo que Ahab simbolizaría para Ishmael.

El suicidio de Hugh no es el de Seymour Glass, el héroe de Salinger. Incluso cuando veamos *The Natural* de Malamud deberemos advertir en Frank Alpine quien busca su redención personal. Intenta enfrentarse con la vida cotidiana desde sus propios esquemas morales. La adversidad vigila el texto. La familia Glass será un emblema de mala suerte pero, sin embargo, será el síntoma de un deseo por alcanzar un nivel estético que suponga una necesidad de liberación. Ese mundo no tiene nada que ver con el de Kerouac, ni deberemos aproximarlo a *The Town and the City,* donde la respuesta va en otra dirección. Yossarian, en su fuga cínica, nos está dando un posible camino en esa metáfora de ruptura con la vida cotidiana. *A New Life* sería una crónica del alcoholismo, de la alienación y del adulterio, pero Levin se muestra como un fracasado muy lejano al que Hugh encarna en *The Blood Oranges.* Esta frustración es la metáfora de *The Sun Also Rises* cuando Hemingway sugiere al «amor castrante» de Lady Brett como un ritual esterial de destrucción moral. Por eso la batalla entre Leventhal y Allbee está perdida desde el principio, y será la gran ciudad quien los destruya y aniquile. Jimmy Herf, de *Manhattan Transfer,* sabría darnos pruebas claras de ese modo de comprender la comunidad como fábula de muerte.

Parece que sea la neurosis la compañía inseparable del héroe de la narrativa norteamericana actual: soledad, incapacidad de comunicar, situaciones absurdas, insatisfacción íntima unidos a una especial manera dramática de comportarse son pautas que lo mismo aparecen en Bellow que en Brautigan, que surgen en Vonnegut o Hawkes. El lenguaje se coloca sobre esquema «pragmático» y concede diferentes variedades estilísticas. Hemingway y Faulkner impusieron sus estilos, tan distintos e irreconciliables. El primero, con mucho esfuerzo, integró el «stream of conciousness» en sus novelas y podemos recordar momentos de intimidad caótica en *A Farewell to Arms* o *The Snows of Kilimanjaro* sin olvidar *For Whom the Bell Tolls.* No tenía sentido que en este narrador tan directo del héroe hablase consigo mismo, pero en cambio, en Faulkner, siguiendo siempre a Joyce, páginas enteras de *The Sound and the Fury* nos dan una pauta, por cierto muy influida lo mismo por el teatro de Ibsen como por Kafka. Tony Tanner ha hablado de este problema de renuncia de los maestros y hasta de orfandad en la que nacen los escritores americanos actuales. Cuando se publica en

1951 *The Catcher in the Rye* se nos exhibe la necesidad de que la ciudad resuelva los problemas, motivo que Faulkner o Hemingway demostrarían. Sidney Finkelstein, al hablar de Holden Caulfield, el joven adolescente que huye de la escuela, parece insistir en los valores de crítica contracultural.

No es necesario citar a Roszak, Marcuse, Goodman, Reich o Illich para intentar ver en el nítido y lejano consejo de Emerson, la búsqueda continua de la «self-reliance» una de las normas para subsistir. Holden lo sabe muy bien y así rompe con la *élite* que en definitiva era la fantasía donde las novelas Dreiser se desarrollaban. Se busca un nuevo medio social, más lóbrego e incómodo, se aleja la imagen romántica de Gatsby en su sueño eterno de recuperar la «old glory» de Daisy. Esta *lonely crowd* que en frase feliz de David Riesman domina la vida americana, debe contraponerse a *«the power elite»* tal y como C. Wright Mills [3] la propone. Hay, pues, un cambio de valores en la vida norteamericana y el héroe está encerrado en su propia visión retórica del mundo y en una desazón continua por alcanzar la plenitud. Ihab Hassan ha hecho atinadas observaciones para poder entender el cuadro que vamos a analizar y su *Contemporary American Literature* [4] es la nómina mínima de la *praxis* narrativa que esconde personajes tan dispares como Holden Cualfield o Moses Hergoz, la inocencia o la razón, en ese emblema de búsqueda de una explicación para subsistir que Lionel Trilling en su genial *Sincerity and Authenticity* [5] nos ofrece. El estilo se convierte en un territorio tan incoherente y anómalo como las ideas. Suenan los ecos lejanos de la música retórica de Joyce mostrando unas soluciones que sólo Nabokov parece recoger, vía Faulkner. Estamos ante unos «héroes solitarios» [6] que buscan antes de nada su propio lenguaje.

Esta situación de abatimiento del héroe conduce a una dinámica interna sumamente significativa. El chimpancé Friday de *God's Grace* remite a *Lord of the Flies,* pero nos hace insistir también en esas *Pieces and Pontifications* (1983) donde Norman Mailer expresa su credo narrativo. El fondo del problema es cómo asumir la deuda a los maestros y se propone un sentido de huida de esa realidad. Cuando leemos *Sophie's Choice* (1980) tenemos la sensación de estar ante una obra romántica, casi como *The*

---

[3] «The American elite often seems less a collection of persons than of corporate entities, which are in great part created and spoken for as standar types of personality». *The Power Elite* by C. Wright Mills. New York: Oxford University Press, 1959, pág. 15.

Contrastar esta opinión con la de David Riesman en *The Lonely Crowd.* Sin embargo, no habrá ya novelas de tan alto grado de «sociologismo» como *Manhattan Transfer* que nos entregó John Dos Passos en 1925. Desde entonces no hay auténticos ejemplos de «héroe colectivo».

[4] *Contemporary American Literatura* (1945-1972) by Ihab Hassan New York: Frederick Ungar, 1973, pág. 194.

[5] *Sincerity and Authenticity* by Lionel Trilling. London: Oxford University Press, 1974, pág. 1/25. Este tema de la sinceridad debe llevarse hacia los mecanismos más estrictos de estilo conversacional. Podemos sospechar que hay más grado de la misma en Mark Twain que en Faulkner, aunque tal hipótesis nos podría llevar a pensar, tal vez, erróneamente, que *Ulysses* pierde autenticidad debido al borrascoso enjambre estilístico. Kafka, sin embargo, expondría las más absurdas situaciones, y el mismo Beckett, con un lenguaje límpido y lineal.

[6] *El héroe solitario en la novela norteamericana* por Cándido Pérez Gállego. Madrid: Prensa Española, 1966, pág 225.

*Great Gatsby,* o alguna página de Nathaniel West. El holocausto persigue no sólo a la bella polaca, sino también a Stingo. Asistimos a una recreación patética de William Styron de Auschwitz y cuando la heroína abandona a Stingo para ir con Nathan, comprendemos que un desenlace final se aproxima. Nathan Landa es judío, ingenuo, hipersensible y vive en un mundo de asombro continuo, aunque su verdadero enigma sea una esquizofrenia paranoide. Para Nathan, el joven Stingo es un tipo curioso, nos recuerda situaciones análogas en *Rebdurn* de Melville, y así la bella polaca católica se convierte, como si estuvieramos en una obra de Congrave, en motivo de ambición sexual de dos hombres. Es la tragedia de Auschwitz la que acompaña a Sophie y lo mismo que en algunas páginas de Gore Vidal sentimos la necesidad de romper con un mundo excesivamente ideológico. Idéntica observación se puede hacer con Malamud en *The Tenants* [7].

Tal empeño lo conseguirá John Irving. *The Hotel New Hampshire* (1981) sigue el rumbo de *The World According to Garp* (1978) y asistimos a la creación del ámbito absurdo que tenga un nuevo valor, algo así como el que Thomas Pyncheon insinúa en algunas páginas. El estilo es agrio y directo, como el de Brautigan o Malamud, pero la ironía es nueva, tiene una elegante belleza. No cae en los barroquismos de John Bart y elude la pretensión académica de Philip Roth. Ni atañe el calvinismo picaresco de John Updike. Irving se mueve en un terreno de pinceladas hirientes que servirá para llevar a la vida cotidiana, a las relaciones humanas más estrictas.

Irving Shaw nos pinta un mundo familiar en *Acceptable Losses* (1982) en una temática no muy lejana del *Something Happened* (1974) de Joseph Heller. Incluso Roger Damon puede situarse en la línea de Bob Slocum. El autor nos presenta el derrumbe moral de un hombre que desde la cima de sus posibilidades y éxitos va a sucumbir en el vacío, tras una extraña llamada telefónica que le coloca en una situación angustiosa. Este tema, no lejano del que Elia Kazan propuso en *The Arrangement,* tiene como centro el ya conocido motivo del «viaje a los infiernos» que desde el Pierre Glendinning de Melville aparece en la narrativa norteamericana. Incluso podríamos pensar que estamos en la línea de *Rich Man, Poor Man* (1970) y hasta *The top of the Hill* (1979). Joseph Heller en *Good as Gold* (1979) propondrá un tema de ironía política en la figura del judío ambicioso Bruce Gold y sus sueños de ambición, nada menos que llegar a la Casa Blanca, tema que también Kosinski expuso en otra obra. Hemos alcanzado un mundo «proteico» [8]. *Everyman* cede el paso a *Superman.*

Mientras tanto, en *Travesty* (1976) nos sorprende John Hawkes con un mundo patético que nace de Michel Leiris y Albert Camus. Es, en realidad, el diálogo con quien domina nuestro amor. Henry es el gran enemigo, el poseedor ilícito de la hija y un problema de complejo de Edipo se abre en esa carretera francesa donde al final

---

[7] *Contemporary American Novelists,* edited by Harry T. Moore Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965, págs. 65/79. Este ensayo sobre Malamud debido a Charles Alva Hoyt, puede servir de prueba para hacer de *The Tenants* una de las novelas más bellas de la época.

[8] «In *The Catcher in the Rye,* Salinger gives us an open, innocent hero who lives, antisocially, on the, on the periphery of conventional sanity, a modern rebel and existentialist hero, in fact.» *The New Novel in America* (The Kafkan Mode in Contemporary Fiction) by Helen Weinberg.
Ithaca: Cornell University Press, 1970, pág. 144.

el narrador provoca un accidente mortal para los tres. Chantal debe tener cuidado en esa loca persecución de la muerte y nos parece estar de nuevo ante la relación de Casandra con su hija en *Second Skin,* motivo que puede señalar esa presencia mítica de lo sobrenatural en *God's Grace* (1982) de Bernard Malamud. La isla ya apareció como metáfora en *The Tempest,* pero el lugar que ahora nos apasiona es el último reducto del hombre. Cuando Styron quiere entrar en el tema del pánico al *illo tempore* lo consigue en *Sophie's Choice,* donde el amor es desear el pasado del ser que hemos elegido, ella tiene un pasado pavoroso y el futuro será una escena de suicidio, mitad ritual mitad esperanza. Nathan a su lado queda como un desastre humano y su cadáver es el símbolo de una imposible posesión de la belleza: pero el joven novelista se ha hecho hombre, ha tenido su experiencia de plenitud y éxtasis. Motivo que nos señala el ámbito «atlético» de *The Top of the Hill* de Irving Shaw. Estamos buscando una solución dramática a unos problemas nacidos de la más incruenta incomunicación. Howard M. Harper sugiere soluciones concretas [8].

Philip Roth supone un descanso, pues su obra siempre otorga un leve lirismo. En *My Life as a Man* (1973) se inicia un camino que continúa en *The Professor of Desire* (1977) para seguir hacia *The Gost Writer* (1979) para pasar por *Zuckerman Unbound* (1981) y cerrarse en *The Anatomy Lesson* (1983). Ese periplo supone la biografía de un escritor que se ampara en otro, en su *guru,* pero también pone de relieve la soledad de la creación estética. Zuckerman, pese a su fama, ha fracasado, como Bech, aquel joven novelista de la obra de John Updike. Por eso la necesidad de ir a la Arcadia será una recurrencia necesaria. Brautigan nos la ha expuesto en Trout *Fishing in America* (1967) y la ha continuado en *In Watermelon Sugar* (1968) dejándonos en sus ocho novelas posteriores unas variaciones sobre el mismo tema. Mientras que *God's Grace* era un poco la necesidad del *Génesis,* Brautigan nos advierte de la conveniencia del apocalipsis. Calvin Cohn, el autor que va a la isla desierta, es un nuevo Noé, en una fábula de desolación y amargura. Un método que Irving Shaw no aceptaría, pero que Norman Mailer, en su reciente *Ancient Evenings* (1983) nos va a sugerir en esa versión del «libro de los muertos» que lleva a la reencarnación, tema que en *Travesty* se insinuaba, motivo que en *Chimera* no está ajeno. La soledad se repite con nuevos matices fatídicos. El autor no hace sino apoyarse en su abismo interior, pero su interioridad le expulsa a un goticismo atroz, tema que Irving Malin ha analizado [10]. El centauro George Cardwell vive los tres últimos días de su vida humillado por sus alumnos y mitificado por su hijo Peter.

La situación del héroe de Saul Bellow en *The Victim* (1947) es la misma que la de tantas situaciones surgidas de James T. Farrel. La gran ciudad, sea Chicago o Nueva York, se va abriendo como un paraíso engañoso. Cierto que sirvió de ámbito para *The Genius* de Dreiser o *Manhattan Transfer* de Dos Passos, pero, sin embargo, pese a

---

[9] *Desperate Faith* (A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Updike and Baldwin) by Howard M. Harper. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1967, pág. 200. *Radical Innocence* (Studies in the Contemporary American Novel) by Ihab Hassan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973, pág. 362.

[10] *New American Gothic* by Irving Malin. Carbondale: Sothern Illinois University Press, 1968.

las teorías de Morton White cuando enfrenta al intelectual con la urbe, no hay una asimilación de los lenguajes de la metrópoli en ese ejercicio de individualidad que es la novela. Henderson huía a Africa, del mismo modo que algunos héroes de Joseph Conrad, incluso como el Harry de *The Snows of Kilimanjaro.* Se rompe con la *Waste Land* y el héroe se constituye en fuente de pasiones estériles. Se impone una huida al paraiso, tema que en *A Farewell to Arms,* ya en 1929 nos proponía Hemingway. Aquella obra maestra era una advertencia de cómo es posible huir de la guerra, pero imposible escapar del amor. Cuando leamos *The Professor of Desire* (1977) de Philip Roth estaremos ante una regresión hacia la mitificación del presente. Los ecos de Lamberth Strether de *The Ambassadors* todavía no se han apagado. Henry James sigue dictando las normas. La polaridad entre inocencia y experiencia alcanza su máxima tensión cuando Phynchon escribe *Gravity's Rainbow* dando las normas para romper con una sociedad estéril que no ha resuelto sus problemas sociales.

El «héroe fugitivo» no es en el sentido más obvio, un «héroe económico». Veíamos más hambre y miseria en *The Grapes of Wrath* de Steinbeck. En cierto sentido, nos parece que los problemas que hoy acontecen al héroe narrativo son poco ideológicos y muy centrados en unas divagaciones psicológicas: soledad, aislamiento, necesidad de compañía femenina, neurosis... parecen ser las pautas que mueven una sinfonía de notas discordantes que, por ejemplo, ha quedado plasmada en el Frank Alpine de *The Assitant* (1957) de Bernard Malamud. Incluso cuando el héroe es un coloso deportivo, como el jugador de baseball Roy Hobbs, en *The Natural* (1952) las consecuancias son las mismas. No hay *Superman* posible. Volvemos a *Everyman.* No hay viajes metafísicos como el que el Capitán Ahab preparó en *Moby Dick,* sino una llamada al más patético ambiente de soledad. La familia se ha roto, no hay ningún latido de convergencia afectiva y los lenguajes se separan como si fuera prueba de que hemos alcanzado un momento de amargura total. Queda ese David Kepesh en *The Professor of Desire* dándonos consignas para soportar la soledad. Borges o Nabokov serán, una vez más, las soluciones: jugar con la fantasía o romper el texto, se convierten en dos liturgias que no saben seguir los autores americanos, excepto Thomas Pynchon o John Barth que se ciñen demasiado a la realidad de la vida cotidiana. El lóbrego mundo de *The Connection* (1959) de Jack Gelber nos propone otra solución con la droga, pero el héroe existencial denosta Xanadu y prefiere entrar en los hechos sin ningún atenuante. Vonnegut será el juego y la trampa [11].

Herzog cuando pregunta en su laberinto mental: «¿Qué pueden hacer los pensadores y humanistas sino esforzarse por hallar las palabras más convenientes?» expresa la necesidad alucinante de hacer del lenguaje la única tabla de salvación, confía todavía en que la palabra puede salvarnos, que todavía vale la pena intentar buscar alguien con quien dialogar, como este nuevo «paseante solitario» que no sigue a Rousseau, sino a los ecos de *Manhattan Transfer* (1925), y que se pregunta todas las cuestiones de nuestra cultura, rompiendo con aquella imagen de «regreso a la

[11] «Vonnegut's fiction is in both shape and subject a challenge to familiar notions of what the American novel should be, but it is articulated in Americ's most commonly terms» *Kurt Vonnegut* by Jerome Klinkowitz. London: Mathuen, 1982, pág. 19.

naturaleza», que lo mismo aparecía en Hemingway que en Hawkes o Brautigan. Herzog, en cierto sentido, está dentro y fuera de Walden. Intenta construir una nueva imagen del «American Dream» y cae en los tópicos alucinantes de *The Waste Land*. Busca una compensación intelectual y la cultura acaba por ahogarle. Su pasión por pensar le lleva a esa inación fascinante, a romper con la realidad y refugiarse en su propio laberinto. Vive en un monólogo y no puede salir de él (esto le ocurría a Hamlet), ya que, en el fondo, le apasiona —hasta el masoquismo— este mundo interior de «sinceridad y autenticidad» que ha creado un profesor de Columbia, Lionel Trilling. Reduce su vida a actos triviales. Incluso escribir su tesis doctoral *Romanticismo y cristianismo* tiene un valor decepcionante y la ve con desconfianza. El vacío de su propia vida entra en la novela y se hace protagonista, y le exige vasallaje, y hasta amenaza con destruirle. Los héroes de Bellow asisten complacidos al espectáculo de su propia aniquilación, y no saben confiar en ninguna ayuda. Su vida cotidiana es un poema de compasión y sus palabras auténticos mensajes de náufragos con la soledad patética de Italo Svevo o Herman Broch. Hay un exilio del lenguaje que en su última novela, *Dean's December* (1981) va a repetirse. La mala conciencia es la norma y el sentido de culpa el método.

Si repasamos las pautas que hemos ido marcando deberemos aceptar que la psicología ha impuesto su código. Tony Tanner habla del sentido amargamente «whitmaniano» de los héroes de Bellow [12], y así colocamos la *praxis* del héroe en una conjunción entre inocencia y experiencia, tema tan debatido en Henry James, pero también motivo emersoniano de ruptura con la ciudad que sugiere que nos debe conducir a la metáfora de la intimidad arrasada por la técnica, nuestro bosque subconsciente inundado de alusiones materialistas [13]. Desde tal vértice y sin perder de vista obras como *The Natural* (1952), de Malamud; *The Lime Twig* (1961), de John Haekes, o *Go Tell It On The Mountains* (1953), de James Baldwin, hemos llegado a un punto de perplejidad corrosiva. John Barth se convertirá en la salida «borgiana» al tema [14], un punto donde confluyen Herman Broch y Musil para acceder a normas donde el surrealismo impone sus códigos. Incluso el atroz goticismo de Truman Capote deberá valorarse como una reacción del *New Yorker* a las normas que para el sur predijo Sherwood Anderson [15]. Cuando repasamos *V*, de Thomas Pynchon, estamos ante un dilema de creación/destrucción donde la entropía hace el mismo papel

---

[12] «He stresses the supreme value of the "native personality" an intrinsic value not dependent on culture or knowledge or intellect. At the same time, he wants a new "ensemble", a valid community. Not only do all these ideas and problems recur in Bellow's work, the poet narrator of *Song of Myself* seems like a forefather of many of Bellow's own narrators.» *Saul Bellow* by Tony Tanner. London: Oliver and Boyd, 1965, pág. 11.

[13] *The Machine in the Garden* (Technology and Pastoral Ideal in America) by Leo Marx. London: Oxford University Press, 1976 (1964), pág. 392.

[14] *John Barth, el artificio como técnica narrativa,* por Enrique García Díez. Salamanca: Almar, 1982, pág. 199.

[15] «As in nightmares, these are haunted houses in Gothic. *Other Voices, Other Rooms* suplies a hint. The "other room" is where the "furies" lie, and it functions methaforically in many works: the defaced kitchen in *The Member of the Wedding;* the sad café, the dark room in which Private Williams watches Leonora.» *New American Gothic* ibidem, pág. 11.

mistificador que el comic hacía en Vonnegut. Pynchon sabe muy bien que no es sincero con su planteamiento «científico» del texto [16], y su obra se va abriendo paso en unas categorías complejas que, nacidas de *Finnegans Wake* incluyen la ciencia-ficción y el *new journalism*. Llegamos así a la más absoluta e hiriente perplejidad.

No ha habido una revolución del lenguaje [17]. No ha habido mejores novelas que las que nos dieron en los años veinte Hemingway o Faulkner. No ha surgido nada tan íntimo como *The Great Gatsby*. Ni se ha alcanzado el grado de experimentación que John Dos Passos prodigó en sus juegos del *camera eye*. No ha habido *collage* más atrevido que *Absalom, Absalom*. La novela está en franca decadencia en la América actual. Frente a estos héroes encerrados en sus hoteles sofocantes de Saul Bellow, aparecen Borges, Carpentier, Cortázar, Arguedas, García Márquez, Carlos Fuentes, etcétera, que son como una reflexión que es preciso afrontar. *Ragtime* (1975), de Doctorow, o *Pricksongs and Descants* (1969), de Robert Coover, serán posibles soluciones. La novela se amplía a casi todos los problemas actuales, aunque los sociales se eluden. *The Origin of the Brunist* (1966) nos lleva de la mano de Coover a una comunidad en Pennsylvania —lugar donde Updike coloca el paraíso materno de *Of the Farm*— para allí desarrollar una fantástica revolución que, desde la lucha de clases avanza hacia una extraña forma de culto. Es como si Herman Hesse desbancara a Gorki. Faulkner en su patética visión de los hechos, en su crónica de la decadencia del hombre, trató la esclavitud, pero no dio soluciones. El mismo Styron en sus novelas más atrevidas, *The Confessions of Nat Turner* (1967) quedará más asustado por el dolor que por la tragedia, y cuando nos entregue su última novela, *Sophie's Choice,* estaremos ante el dilema de encontrar en el ser amado una historia pavorosa de dolor que lleva a los campos de concentración. Esa muchacha se ha convertido en literatura, ha sufrido y debe morir. Y aquí es donde la tragedia impone sus normas. Ihab Hassan, Tony Tanner o John Aldridge han dado distintas pautas. No hay código. Todo sigue siendo una agria *Song to Myself*. Un idilio narcisista entre el escritor y su héroe. Una extraña picaresca que David D. Galloway definía con sutileza [18]. Pero la forma narrativa avanza hacia ámbitos desconocidos.

CANDIDO PÉREZ GALLEGO
*Comandante Zorita, 4.*
*MADRID-20.*

16 «Pynchon as satirist: to write, to mean» by Alfred MacAdam New Haven, Conn: *The Yale Review* summer 1978, págs. 555/565. "La entropía como metáfora en *V* de Thomas Pynchon" por Leopoldo Mateo.» Alicante: *ITEM,* núm. 5, 1981, págs. 133/149.

*Thomas Pynchon* by Tony Tanner. London: Mathuen, 1982, págs. 40/55.

17 *Waiting for the End* by Leslie A. Fiedler. New York: Delta Books, 1964, págs. 118/137.

18 *The Absurd Hero in American Fiction* (Updike, Styron, Salinger, Bellow) by David D. Galloway. Austin: The University of Texas Press. 1966, págs. 17/20.

# El teatro de Max Aub

*Comedia que no acaba,* la pieza en un acto, escrita por Max Aub en 1947, es la única de entre las integradas en «Teatrillo» que ofrece conexiones temáticas con el teatro de testimonio y compromiso político que el autor está escribiendo por esas fechas en su exilio mejicano. Y, sin embargo, Aub no duda en agruparla con otras obras de «teatro menor» bajo un título al que el diminutivo le confiere un cierto matiz despectivo. Es cierto que su brevedad la excluye del «Teatro Mayor», pero no justifica la inclusión en un grupo junto a piezas costumbristas o de alta comedia. La razón es mucho más profunda y no se basa, desde luego, en algo tan baladí como la extensión; no es cuestión de acto más o menos, sino de enfoque y perspectiva.

Y es que, aunque *Comedia que no acaba* desarrolla su acción en la Alemania de 1935 y nos sitúa ante la tragedia de los judíos bajo el dominio nazi, el tratamiento dramático la aleja irremediablemente de *San Juan,* la obra de tema judío por excelencia dentro de la dramaturgia aubiana: en ella no se pretende, en realidad, mostrar el tema judío como un problema colectivo sino en tanto que ese problema colectivo afecta de una forma personal e íntima a dos seres individualizados. No aparece aquí el gran fresco épico, en el que la vivencia de cada personaje es sólo una pincelada más que configura al único protagonista colectivo; estamos, más bien, ante una miniatura que, con minuciosidad preciosista, descubre las más recónditas sensaciones de un hombre y una mujer sorprendidos en un instante crucial de sus vidas.

Dentro de su brevedad, la obra presenta cuatro partes diferenciadas, en las que el conflicto y los propios personajes nos van revelando de forma gradual y adquiriendo matices insospechados. El tono inicial tiene el lirismo exaltado que corresponde a la situación que se ofrece en escena cuando se alza el telón. Dos enamorados —dos voces, en realidad, ya que eso es lo único que el espectador conoce, hasta el momento, de Anna y Franz, tapados como están por los pies de la cama en que yacen—, acaban de pasar su primera noche juntos y se sienten pletóricos de felicidad. El éxtasis amoroso se manifiesta en el joven con todos los elementos tópicos: sublimación de la amada, gozo de la posesión, deseo de prolongar el momento... El hallazgo del amor supone también un redescubrimiento del mundo:

> FRANZ.—... Cuando apareciste (...) el mundo cambió de color. Adquirió el tuyo, se pasó a tu parte.
> ANNA.—¿Cuál es mi color?
> FRANZ.—Un rosa entreverado de rosa [1].

El tono poético-amoroso de este primer bloque dramático se cierra con una metáfora bellísima, mediante la cual la «suave, dulce, fina, tersa, blanda y dura» Anna queda definida como «terciopelo vivo». Pero, en ese preciso instante, el tono lírico varía; no se trata de un cambio brusco, aunque sí resulta claramente perceptible. La frase «como si fuese terciopelo vivo» hace que Anna recuerde a su padre, que también se lo decía cuando ella era niña, y que ha muerto. Esta evocación introduce una nota de tristeza —absolutamente lógica— en las palabras de la muchacha y marca, además,

[1] MAX AUB: *Comedia que no acaba,* en *Teatro Completo,* Méjico, Aguilar, 1968, pág. 1184.

el inicio de una nueva actitud por su parte. Funcionalmente, es el resorte dramático que impulsa el cambio de una situación a otra, permitiendo que la acción avance por un camino compleamene distinto al esperado, y que, a la vez, contribuye a que los dos tipos que dialogan —dos enamorados cualesquiera— tomen la encarnadura de personas concretas.

Esta individualización se realiza, por una parte, gracias a la presencia física de los jóvenes que antes habían permanecido ocultos tras la cama, y, por otra, mediante la tensión creciente que se produce entre ellos, tensión que no puede pasar inadvertida para el espectador, aunque no llegue a descubrir las causas que la motivan y que, en ningún caso, puede confundirse con una típica riña de enamorados.

En efecto, las palabras de Anna y, sobre todo, el tono con que las pronuncia van creando una atmósfera cada vez más tensa; con frecuencia intercala frases tajantes y desoladas que contrastan con la ternura de su joven amante: «ya es muy tarde», «todo está cumplido», «soy otra...», o que dejan traslucir un inesperado, pero evidente, desprecio: «Si no sabes cómo soy, ni casi quién soy, ¿cómo puedes conocerme?». Además, la conversación va tomando unos extraños derroteros, con repetidas alusiones al Führer y a la disciplina entusiasta de los que, como Franz, pertenecen a las Juventudes Hitlerianas, alusiones que pueden parecer extemporáneas, pero que más tarde encajarán perfectamente con los acontecimientos finales mientras que, en el momento de ser pronunciadas, contribuyen a acentuar la tensión y la frialdad que se han ido enseñoreando del diálogo.

Esta frialdad llega a hacerse física para Anna que, de pronto, siente frío —«un frío particular, igual a tu domingo», le dirá a Franz mientras se viste— y también se refleja en el tono impersonal con que, ante la pregunta del muchacho acerca de lo que piensa hacer, contesta lacónicamente: «morirme».

Y, sin embargo, en un inciso inesperado, Anna hace un cuasi chiste al decirle al joven: «Vístete. Es mejor para recibir malas noticias. Si no, luego te confundes de zapatos, o te pones la camisa del revés». La ironía burlona con que esta frase disfraza la amenaza que encierra, sirve de contrapunto a la gravedad que se ha ido adueñando del ambiente y cierra lo que podríamos considerar segundo bloque dramático rompiendo la tensión creciente del diálogo antes de llegar al clímax. Con ello se logra que éste, aislado del proceso previo, se ponga de relieve con toda su crudeza.

Por otra parte, el hecho de que Franz se vista en este preciso momento tiene una función reveladora para el espectador puesto que, si bien ya antes se ha hablado de las «Juventudes» y del Führer —es decir, implícitamente se ha presentado a Franz como un nazi—, sólo ahora se hace explícito para el espectador este hecho, y no mediante el diálogo, sino a través del vestido.

Max Aub hace aquí un verdadero alarde de técnica teatral al conseguir que el clímax de la obra se produzca por medio del enfrentamiento de un signo visual con otro lingüístico. De este modo, cuando Franz ha terminado de ponerse el uniforme de las Juventudes Hitlerianas —que, aunque no está en absoluto descrito en la acotación, imaginamos con toda la parafernalia del nazismo, sin que falten las insignias más características ni el brazalete ostentando la cruz gamada—, la lacónica revelación de Anna cae como un mazazo sobre la sala entera: «Soy judía».

Esta brevísima tercera parte de la pieza, que compensa con su intensidad lo que le pudiera faltar en extensión, es un prodigio de condensación dramática y supone un nuevo cambio en el rumbo de la acción mediante el cual la convencional comedia «rosa entreverada de rosa» del comienzo desemboca en tragedia. La *anagnórisis* de los protagonistas es el gozne que facilita este nuevo giro de la obra, aunque, paradójicamente, este reconocimiento tipifica de nuevo a los personajes. En efecto, su personalidad vuelve a diluirse tras la confesión de Anna y, otra vez, se nos muestran como dos arquetipos, ahora enfrentados y convertidos en antagonistas a los que, al contrario de lo que habían afirmado momentos antes, todo los separa irremediablemente: una judía y un nazi.

Durante toda la última parte de la obra, la acción se diluye en un diálogo narrativo, a través del cual Anna explica al atónito muchacho —y al no menos atónito público— las razones que la han llevado a provocar esta situación límite. Pero no es eso lo único que se le descubre al espectador, ya que los caracteres de ambos afloran por encima de sus respectivas marcas arquetípicas y los configuran de nuevo como *personas* concretas.

Así, Anna, que en un principio aparentaba ser sólo una típica —y tópica— joven enamorada, descubre ahora una complejidad que estábamos lejos de sospechar en los momentos iniciales. Contra lo que parecía, no actúa movida por el amor, sino por la venganza, y, si complejos son los móviles que la inducen a ella —puesto que la muerte de su amiga Emma, con ser la causa más inmediata no es en modo alguno la única—, más sinuosa aún resulta la forma de llevarla a cabo.

También a nivel funcional nos depara una sorpresa, puesto que, al descubrir que es judía, se nos revela como el auténtico y único motor de la acción: ella es quien ha seducido, premeditadamente, al pretendido seductor; ella quien ha preparado esta situación límite en la que se expone a perder mucho más de lo que pudiera ganar, pero con la cual, caso de no conseguir que se produzca un cambio en el nazi, al menos logrará escupir su rebeldía a Franz y, con él, a la ideología que profesa. De ahí que, mientras que en la primera secuencia se limita a dar la réplica al joven, guardando una actitud más o menos pasiva, tras la confesión de su origen asume la iniciativa y descubre un carácter fuerte y decidido que la define como un personaje vitalista —más rico en matices que aquella Anna enamorada de los primeros momentos—, que se rebela ante una situación injusta y que se niega a ser una víctima pasiva de las circunstancias; se sacrifica, sí, pero para poder mostrar aún mejor su rebeldía.

Esta rebeldía actuante la sitúa, como personaje, en el friso de los héroes aubianos, los que, como señala Soldevila, «por un momento se obstinan frente al azar y niegan el sino» [2]; por otra parte, al ser su sino el de una joven judía que vive en la Alemania nazi, también se inserta en el universo convulsionado del teatro épico y testimonial del autor, pudiéndose establecer relaciones de semejanza y antítesis entre ella y los dos tipos de judíos que aparecen enfrentados en la tragedia *San Juan:*

CARLOS.—... ¿No sentís vibrar vuestros puños? Estáis todos muertos, montón pestilente.

---

2 IGNACIO SOLDEVILA DURANTE: *La obra narrativa de Max Aub,* Madrid, Gredos, 1973, pág. 334.

Cadáveres hediondos, putrefactos... ¿Hasta cuándo? ¿No hay nada en vosotros de la semilla de los hombres...? Ahora os volverán a los presidios, a las minas, al látigo, al estiércol. Llorad: «¡Qué desgraciados somos! ¡Qué perseguidos!» Cuanto más os insultan más os hundís en nuestra miseria. Os encenagáis de propia compasión. ¡Puercos, alzaos! ¡Gritad, incapaces! ¿Tanto os pesa vuestro Dios que no os podéis mover? ¿No se levanta una voz? Murmullos, no: ¡una voz...! [3].

* * *

RAQUEL.—... ¿No te levantas contra esa injusticia? ¿No gritas? ¿Te dejas ir? ¿No intentas nada? ¿Te das por vencido?

EFRAIM.—¿Qué quieres hacer?

RAQUEL.—Luchar. Sea lo que sea.

EFRAIM.—Vamos. Vamos a hablar con el Capitán. Pero no crees que si hubiese algo que hacer ya lo intentarían los que mandan...? [4].

Anna no es de los personajes resignados que se dejan hundir con el barco entonando salmos, su heroísmo no es de resistencia pasiva; tampoco espera que la solución a sus problemas le venga de «los que mandan». Ella sí levanta su voz porque, junto con Carlos y Raquel, pertenece al grupo de los judíos luchadores, gentes como Leva y sus compañeros, que se arriesgan a buscar su libertad en una frágil balsa aunque tengan que morir en el empeño.

Frente a la complejidad caracteriológica del personaje femenino, su oponente, pese a ser «el culpable», resulta una figura dramática mucho menos fuerte y con un carácter más lineal; en ese aspecto, su inferioridad es tal que, a raíz del enfrentamiento entre la judía y el nazi, Franz queda prácticamente anulado por la muchacha en la marcha de la acción. Encerrado en su terco fanatismo, es insensible a todas las tentativas de Anna para que considere el conflicto desde un punto de vista personal; una vez que se ha puesto el uniforme de las Juventudes Hitlerianas, Franz deja de ser un personaje —un «ser humano de ficción»— para simbolizar una ideología. De este modo, cuanto más se personaliza Anna como una joven concreta que es judía, que sufre y desea vengarse de sus verdugos, más se tipifica él con su actitud como un nazi, como la personificación misma del nazismo, neutralizando todos los esfuerzos de Anna porque se vea a sí mismo como un ser individual, con unos sentimientos propios y no dictados por el paratido al que pertenece.

Si a lo largo de todo el quehacer dramático de Max Aub se observa la tendencia a hacer del suyo más un teatro «de ideas y palabras» que «de acción y espectáculo», en este punto de *Comedia que no acaba* es también la palabra la que, a través de la narración de Anna, explica la situación presente como consecuencia de unos hechos anteriores a los que se están viviendo en el escenario. Pero es que, además, este tipo de retrospección lleva una gran carga subjetiva que deja al descubierto los más íntimos resortes del carácter del narrador —Anna, en este caso—, implicando a la vez al interlocutor, cuyas réplicas revelan su auténtica forma de ser. Es, con palabras de Arturo del Hoyo, un «diálogo socrático con que (el autor) ayuda a sus personajes a

[3] MAX AUB: *San Juan*, en *Teatro Completo*, cit., pág. 387.

[4] *Idem*, pág. 408.

parir la verdad que llevan dentro o el significado de su situación en el mundo. Es un intento, a través del diálogo, de comprender lo que está pasando o lo que les pasa [5].

Sin embargo, y a pesar de este carácter a veces discursivo, la tensión dramática no languidece gracias a las nuevas posibilidades conflictivas que se apuntan, y que unas veces se cierran —positiva o negativamente— y otras quedan tan abiertas como la propia obra, pero, sobre todo, debido a que los parlamentos largos —los que, según Angel A. Borrás [6], presentan la forma de «debate filosófico»— encierran un gran dramatismo en su propio contenido, dramatismo que se refuerza con las continuas y acuciantes interrogaciones:

> ANA.—... Pero ¿te das cuenta de lo que es despertarte una mañana, o una tarde o una noche, y saber que perteneces a una estirpe maldita, maldita porque así lo han decidido unos hombres, porque así les conviene? Hasta ese momento habías sido igual a los demás; a Emma nunca le dijo nadie que tuviera sangre judía (...) Por lo menos, los negros, en Norteamérica, ven su mal cara a cara, apestosos —y no apestosos— desde que nacen; llevan su estrella de David cosida en la epidermis. ¿Pero Emma? Saludable, alegre, fina, inteligente. Ese mal repentino ¿con qué se curaba? Ese cáncer que tú y los tuyos le transmitisteis, ¿cómo se extirpaba? Se mató. Y ya. Y tú puedes respirar satisfecho. Y me puedes desear. A mí, otra judía. ¿De qué otro color me ves ahora? ¿De qué color me ves ahora? ¿De qué color es mi sangre...? [7]

Como vemos, tras la revelación de su origen, Anna no se limita a narrar a Franz su verdadera historia y los motivos de su venganza; se los escupe a la cara, al mismo tiempo que le acosa implacablemente con preguntas que intentan despertar su conciencia y hacerle ver que los sentimientos están por encima de los credos políticos:

> ANNA.—... Me llevaba la rabia, la furia a hacer lo que hice, con tal de untarte la cara con mi desesperación.
> FRANZ.—Y ahora ¿qué has ganado?
> ANNA.—¿Ganar? ¿Hablas de ganar...? Claro, yo perdí.
> FRANZ.—Y quieres perderme a mí.
> ANNA.—Quería. Ya ni eso.
> FRANZ.—¿Callarás?
> ANNA.—Es lo más probable. Si no te sientes perdido, si no ves lo absurdo de tu fe, ¿qué más me da? [8]

A nivel de arquetipos, la judía está vencida de antemano por el nazi, y ambos lo saben; pero también son conscientes de que, a nivel de caracteres individuales, de seres humanos concretos, Anna es mucho más fuerte y está mucho más segura de sí que el joven; por eso es ella quien domina la situación. Frente a la cobardía y al fanatismo de Franz, Anna se nos ofrece como una mujer de gran entereza, valiente y rebelde; se lo juega todo porque todo lo tiene perdido y porque, como Carlos, el otro judío

---

[5] ARTURO DEL HOYO: «Prólogo» a Max Aub, *Teatro Completo,* cit., pág. 19.

[6] ANGEL A. BORRÁS: *El teatro del exilio de Max Aub,* Sevilla, Serv. Publicaciones de la Universidad, 1975, pág. 31.

[7] MAX AUB: *Comedia que no acaba,* cit. págs. 1190-1191.

[8] MAX AUB: *Comedia que no acaba,* cit., págs. 1191-1192.

rebelde de la tragedia *San Juan,* no quiere morir como un borrego sin enfrentarse a su verdugo y gritarle su protesta.

En el punto en que el autor interrumpe esta pieza dramática, las posiciones de los personajes responden a sus respectivos arquetipos: Franz sigue siendo un nazi ortodoxo, sin la menor fisura en su fanatismo; Anna no tiene otro futuro que el de inquilina de cualquiera de los campos de exterminio regados por toda Alemania... Y, sin embargo, las preguntas de la muchacha los relegan a ambos —como tipos y como personajes individuales— a un segundo plano, y adquieren la categoría de protagonistas del drama. Gracias a ellas, la obra se eleva de lo individual concreto —la crítica del nazismo— a un plano más universal en el que la condena abarca también a todo tipo de segregación racial, a los estados policíacos y a los dogmatismos inflexibles:

> «Por lo menos, los negros, en Norteamérica, ven su mal cara a cara, apestados —y no apestosos— desde que nacen; llevan su estrella de David cosida en la epidermis» [9].

* * *

> «Tal vez fue el jefe de tu grupo el que me mandó hacer lo que hice y estoy haciendo, para probarte. ¿No lo crees posible..., o aun probable? Encajaría bastante bien en las normas de conducta del partido. ¿O no...?» [10]

* * *

> «¿Has pensado —no, no lo has pensado— que mataste a tu hijo? No pensaste en ello, ¿verdad? Tuviste un hijo, a medias germano, a medias judío. Pero eso no invalida que fuera tu hijo. Si hubiese nacido, ¿qué hubieras hecho con él? ¿Matarlo? ¿Desconocerlo? Ambas soluciones tenían sus ventajas. ¿Cuál hubieras escogido? ¿O lo hubieses querido? Al fin y al cabo eras su padre...» [11]

* * *

> «¿Y si tu padre fuese judío?» [12]

Esta última pregunta, que permanece flotando cuando cae el telón, apunta un posible cambio de rumbo en una hipótetica continuación de la obra. Y, en efecto, el propio Aub, en una extensa acotación final, asegura:

> «El autor ha llegado, de un golpe, hasta aquí y se ha detenido. Planteó la situación, los caracteres de sus personajes, sin dificultad. Pero, ahora, tiene que hallar otra situación y el fin de su obra. Y no los tiene. Le ha dado vueltas al asunto, de cuando en cuando, al azar de las madrugadas. Y no halla nada que le parezca completamente adecuado» [13].

y, después de apuntar cuatro posibles situaciones finales, expresa un desánimo sorprendente en un autor tan fecundo y de tantos recursos literarios como Max Aub:

---

[9] *Idem,* pág. 1191.
[10] *Idem,* pág. 1191.
[11] *Idem,* pág. 1191.
[12] *Idem,* pág. 1192.
[13] *Idem,* pág. 1192.

«... Estas soluciones tienen su pro y su contra, y ninguna le satisface. El autor lo deja así. Al fin y al cabo, no le ha de importar a nadie» [14].

Pero, a pesar de ese categórico «el autor lo deja así», pocas líneas más abajo, inicia —aunque no lo completa— el desarrollo de otra posible situación final más, la que apuntaba ese «¿Y si tu padre fuese judío?» lanzado desafiantemente por Anna.

Más tarde, Max Aub se justifica ante el lector por esta comedia «que no acaba», culpando de este hecho a su desaliento de autor no estrenado en los escenarios comerciales:

«Además, entre en juego cierta desesperanza. ¿Para qué seguir y buscar soluciones, preocuparse por acabar un acto más de los muchos que ha escrito en estos últimos años? Para dar la sensación de lo que quería, tal vez basta con lo escrito. Y como no hay teatros, y si los hay, ni las empresas ni los cómicos se interesan por lo que hace, ya está bien» [15].

A pesar de este intento de justificación, el lector sigue preguntándose: ¿por qué Max Aub deja cortada esta pieza teatral a la mitad? Pero, quizá, la formulación más apropiada sería: ¿En realidad esta *Comedia que no acaba* es una obra inconclusa? El autor así lo afirma; pero, ¿no se tratará más de una convencionalidad de creador que de incapacidad fabuladora o de auténtico desinterés por encontrarle un remate? Además, ¿por qué hemos de aceptar a pies juntillas todo lo que Aub declara en su acotación excepto es «para dar la sensación de lo que quería, tal vez basta con lo escrito»? En nuestra opinión, *esa* es, precisamente, la afirmación más sincera; al menos, no nos resulta tan fácilmente rebatible como las anteriores.

En efecto, las tres «confesiones» principales que contiene esta larga acotación quedan desmentidas inmediatamente:

*a)* Confiesa no tener «otra situación y el fin de su obra»; pero, a renglón seguido, nos ofrece cinco posibles situaciones finales, todas ellas perfectamente «dramáticas».

*b)* Confiesa que «ninguna le satisface», pero no a todas les da el mismo tratamiento, pues, mientras de unas sólo nos ofrece un somero apunte esquemático, otra está más desarrollada por medio de un pequeño diálogo.

*c)* Confiesa, por último, su lógica desesperanza ante una vasta producción dramática no representada; pero esto lo escribe en 1947, es decir, el mismo año en que fecha otras cinco piezas y cuando aún le quedarán ánimos para escribir —al menos— otras catorce obras teatrales, algunas de ellas tan importantes dentro de su producción como *No, Deseada,* o las dos últimas *Vueltas.*

Pues bien, después de haber analizado la obra, llegamos a la conclusión de que tampoco la confesión expresada en el título nos permite considerar *Comedia que no acaba* como algo truncado. Es cierto que, como señala Rafael Bosch en un documentado artículo [13], el autor «muy bien podría haber desarrollado» cualquiera de los posibles fines que ofrece; pero si, pudiendo, no lo ha hecho, deberemos admitir la posibilidad de que no lo creyera necesario.

---

[14] *Idem,* pág. 1192.

[15] *Idem,* pág. 1192.

[13] Rafael Bosch: «El teatro de Max Aub», *Hispanófila,* 19, septiembre 1963, pág. 33.

Esta posibilidad, que, a la vista de lo anterior, resulta más que probable, es la que nos impide compartir la opinión expresada por Arturo del Hoyo cuando, en el Prólogo al *Teatro Completo* de Aub, y refiriéndose a esta pieza, afirma: «Al finalizar ésta, el autor *se ve obligado* a una larga acotación, en la que discute varios posibles finales» [14]. Esta pretendida obligatoriedad es la que hace que nuestra apreciación personal se separe de la del prologuista ya que, a nuestro modo de ver, tal obligación no existe. Por el contrario, creemos que, como en casi todas sus obras en un acto, Aub ha planteado —y desarrollado— una situación dramática y sólo una —el enfrentamiento que separa irremediablemente a Franz y Anna— y no tiene por qué completarla con otras. Su final —como señala Ruiz Ramón— «es y será la no existencia final [...] Ambos personajes permanecerán para siempre en el interior de ese círculo cerrado sin posibilidad de apertura, uno frente a otro, sin puerta por donde escapar» [15].

Esa es también nuestra opinión, no problematizada por la presencia de las cinco soluciones finales; y ello es debido a que también en otras obras en un acto de Aub se apuntan —eso sí, dentro del propio texto dramático— posibles salidas que luego no se van a realizar. Nadie que conozca ese prodigio de imaginación creadora que es la obra literaria de Max Aub puede dudar que esta característica de su teatro breve no sólo no obedece a incapacidad del autor para encontrar una situación final convincente —o «completamente adecuada», según sus propias palabras—, sino que responde de forma coherente a la concepción aubiana de la obra en un acto: «Las obras en un acto son a las demás lo que el cuento a la novela» [16].

Y si el cuento, aparte de otras diferencias estructurales, se caracteriza frente a la novela por el «planteamiento de problemas que quedan sin resolver» [17] o, lo que es lo mismo, por «ofrecer una singladura presentada *in media res*» en vez de crear «un cosmos o mundo completo» como el de la novela [18], no puede resultar extraño que, de acuerdo con las correspondencias establecidas por Max Aub, su teatro en un acto plantee un conflicto dramático —el nudo— sin apenas elementos situacionales previos y sin una resolución definida. Sin embargo, la no existencia de planteamiento y desenlace no implica manquedad respecto al teatro de duración normal, sino que supone más bien una peculiaridad distintiva.

En este mismo sentido de caracterización y no de carencia lo interpreta Ricardo Doménech cuando, partiendo de esa misma cita de Aub, afirma:

> «Como el cuento que hoy cultivamos [...], estas piezas aubianas son monosituacionales. El autor presenta una situación límite, y al final esa situación se rompe (aquí, la diferencia con el teatro monosituacional de vanguardia) mediante la aparición de factores ajenos a los personajes centrales, unas veces; mediante una determinada decisión de esos personajes —una toma de

---

14 *Op. cit.*, pág. 19. El subrayado es nuestro.

15 Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. Siglo XX*, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, 1977, pág. 268.

16 Max Aub: «Introducción» a «Teatro de la España de Franco», en *Teatro Completo*, cit., pág. 881.

17 Erna Brandenberger: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid, Editora Nacional, 1973, pág. 154.

18 Edelweis Serra: *Tipología del cuento literario*. Madrid, Cupsa, 1978, pág. 12.

conciencia, una claudicación, etcétera—, otras. Sea como fuere, la situación se rompe, y frecuentemente de manera espectacular.» [19]

El hecho de que en *Comedia que no acaba* sea mayor la espectacularidad de la ruptura situacional —potenciada además por esos cinco conatos de continuación—, no invalida, a nuestro entender, la clasificación de esta pieza como una más entre las *monosituacionales* del autor, y no como un boceto o una «sinfonía inacabada».

Para intentar justificar esta afirmación, examinemos ahora la situación única que se plantea en la obra: un amor que, a primera vista perfecto, resulta destrozado por el fanatismo ideológico de uno de los amantes. El hecho de que todo haya estado preparado por Anna para vengarse del nazi es importante como elemento propulsor de la acción, pero, como tal, es previo a la situación única que la obra plantea; su valor funcional es el de posibilitar esa situación, justificarla y potenciar su crudeza. Por eso, no importa —ni la acción lo aclara suficientemente— si Anna llega a amar en realidad al joven o no, porque no es en ella en quien se da el conflicto, pero sí es importante saber si Franz se desenamora tan pronto de la joven judía porque no la amaba realmente o porque no puede liberarse de sus prejuicios raciales. Y eso nos lo aclarará la propia obra, inmediatamente antes del corte brusco introducido por la acotación:

ANNA.—¿Y si tu padre fuese judío?
FRANZ.—Me suicidaría [20].

Esta última frase de Franz cierra la situación conflictiva mostrando la incapacidad del joven nazi para considerar a un judío como persona, aun cuando ese judío fuese él mismo y, a la vez, culmina el proceso de tipificación de Franz. Porque, en efecto, si como individuo hubiera podido debatirse en un conflicto personal en el caso de ser a la vez nazi y judío, en cambio, para el nazi arquetípico tal conflicto no existe y el judío tiene que sucumbir. En medio de un mundo en crisis, Franz permanece al margen, insolidario con la humanidad, convertido en un estereotipo de sí mismo. La ideología nazi ya es en él más visceral que los propios sentimientos; por eso deja instantáneamente de amar a Anna; por eso, caso de que hubiera sido él quien perteneciera a la raza maldita, su única salida posible sería el suicidio. Sólo así el ario que había sido hasta entonces no quedaría contaminado por el judío que acababa de descubrir.

La situación se resuelve pues del peor —o, quizá, del único— modo posible. Y, desde luego, basta «para dar la sensación de lo que quería» Max Aub: mostrar la aniquiladora inhumanidad de una ideología convertida en fanatismo.

Por otra parte, cuatro de las cinco soluciones apuntadas en la acotación final presuponen un desenlace desesperanzado. En el primer caso, el de que «Anna no fuese judía», estaríamos ante una muestra más de las redes internas de espionaje dentro de los estados policiacos. La actitud de la muchacha sería, como ella misma sugiere en

[19] Ricardo Doménech: «Introducción al teatro de Max Aub», en Max Aub, *Morir por cerrar los ojos*. Barcelona, Aymá, 1967, pág. 52.

[20] Max Aub: Comedia que no acaba, cit., pág. 1192.

un determinado momento de la obra, una trampa en la que Franz tendría que poner a prueba su adhesión total e incondicional al partido. La joven no pasaría de ser una mezcla de agente provocador y de chivato —tipo, este último, al que Max Aub consagra una fobia obsesiva a lo largo de novelas, relatos breves y dramas—. La obra sería así una versión de otra pieza del teatro aubiano, *Los excelentes varones,* llevada al plano particular desde el plano estatal y gubernativo en que ésta se mueve.

La segunda solución, «que entrara la madre de Emma a preguntar por su hija y, al enterarse de su muerte, se retirara con el saludo fascista», es demasiado inhumana; tanto, que con ella se correría el riesgo de convertir la obra en un «pastiche» inverosímil. El temor de Aub a que «el público no alcance a comprender el horror de ese gesto» no se basaría tanto en una falta de fe en la sensibilidad del espectador como en el reconocimiento, por parte del autor de que tal gesto podrá haber ocurrido realmente —la Historia nos muestra, con excesiva frecuencia, hasta qué grado de crueldad y deshumanización es capaz de llegar el ser humano—, pero carece de verosimilitud, aun dentro de la convención dramática.

Si, tal como se sugiere en tercer lugar, toda la acción fuese sólo un sueño de Anna y «tras un oscuro la viéramos despertarse en un campo de concentración donde Franz es teniente», la obra así terminada no habría aportado nada a la «comedia que no acaba» ya que esta nueva situación —Anna prisionera/Franz, oficial nazi— es la consecuencia lógica de la acción que en ella se desarrollaba. Pero, como tal consecuencia, es un hecho *a posteriori* del problema que se plantea en la pieza y no un elemento necesario en su estructura.

Tampoco aportaría nada nuevo el hecho de que Franz fuese efectivamente judío, como se apunta en la quinta posible situación final. En este caso, sólo habría para el joven nazi tres salidas posibles:

*a)* Ser consecuente con el credo político-étnico que ha profesado hasta ese momento; es decir, considerarse a sí mismo como un ser maldito y, tal como había asegurado cuando Anna le planteó la posibilidad de tener origen judío, suicidarse.

*b)* Intentar huir antes de ser acusado de «confraternizar» con el pueblo judío. Este desenlace sólo conseguiría poner de relieve los potenciales atisbos de cobardía que ya le habían caracterizado en la obra «desarrollada».

*c)* Renegar inmediatamente de sus antiguas creencias y poner el amor por encima del fanatismo; situación que resultaría inverosímil por lo que encierra de brusca contradicción con el carácter que había mostrado hasta entonces el personaje.

Sólo en la cuarta solución apuntada por Max Aub subyace cierta esperanza. En efecto, el hecho de que «Anna se despertara en su cama, sola, y se levantara y se vistiera el uniforme de las juventudes hitlerianas», pondría de manifiesto que, aunque sólo fuese a un nivel onírico, el dogmatismo nazi había sufrido fisuras de tipo humanitario en uno de sus catecúmenos. Este punto e inesperado enfoque de la obra supondría un enriquecimiento del personaje femenino, desdoblado ahora en dos caracteres enfrentados dialécticamente en el subconsciente, y proyectados en esa pareja que se ama y se odia.

Pero, en definitiva, esta última no sería tampoco una auténtica «situación final», ya que dejaría abierto el mismo interrogante que la «comedia que no acaba» planteaba

en Franz, sólo que ahora trasladado al único personaje «verdadero». Para que la pieza así concebida pudiera encuadrarse en lo que tradicionalmente se entiende como «obra cerrada», Anna tendría que dar una clave —una frase, un gesto—, por medio de la cual el espectador pudiera comprender hasta qué punto se ha visto afectada por el sueño la personalidad de la joven nazi.

Es evidente que Aub *no ha querido* proseguir ninguno de los caminos que apunta porque considera que la pieza ya ha llegado a su momento más trascendental y definitorio; por eso, prefiere dejarla sin un desenlace explícito aun a sabiendas de que rompe una de las normas más tradicionales de la construcción dramática, rompimiento que la hace más sugerente y que, por otra parte, inscribe esta *Comedia que no acaba* dentro de la peculiar «manera» teatral aubiana, caracterizada tanto por la ruptura de técnicas y usos consagrados, como por la búsqueda de esquemas dramáticos nuevos y anticonvencionales.

Creemos que las palabras que Antonio Buero Vallejo dedicó a esta «experiencia abierta, muy propia del talante literario de Max», pueden explicar cómo esta aparente deficiencia de Aub como autor dramático no invalida su labor creadora ni lo aleja del universo teatral. Por ello, las suscribimos como cierre de esta reflexión sobre *Comedia que no acaba:*

> «Las licencias que, como en la obra citada, Max Aub se tomara con el oficio serían —igual que las de Valle— libertadas de quien se sabe lejos de poder estrenar, más no indiferencia por los intrincados problemas de la construcción teatral ni torpeza frente a ellos. Por eso diría yo, más bien, que Aub pasó su vida radicalmente dentro del teatro, incluso en las obras que contradicen las formas constructivas al uso» [21].

PILAR MORALEDA
*Fleming, 6, 5.º, 4*
*CORDOBA-4.*

# Señales y garabatos del habitante (2)

## ¿Fellinicón de Petronio o Satiricón de Fellini?

Mi viejo interés por todo lo relacionado con Fellini funcionó una vez más. Allí, en la mesa de una librería ambulante, me hacía guiños el título: *En el rodaje del Satiricón, diario entre bastidores.* Toda una promesa. Lo adquirí y a poco, casi en el mismo sitio, estaba metido en el asunto. La escritora, Eilen Lanquette Hughes, de esa escuela de

[21] Antonio Buero Vallejo: «El teatro de Aub y su espera infinita», *Cuadernos Americanos,* CLXXXVIII, núm. 3, mayo-junio, 1973, pág. 66.

buen periodismo norteamericano, directa, imaginativa y sensible, es la autora del vasto reportaje. Se convirtió en la sombra de Fellini. Lo siguió a la playa, a las tiendas, al comedor, a la selección de sus estrafalarios o exóticos personajes, a los diálogos con Giulietta Massina, su mujer, a los vestuarios, al laboratorio de los maquilladores. Le sacó, también, sus buenas lonjas al cazurro Fellini, al hombre lleno de trampas y rodeos, al gran evasivo. Lo puso de infidente de sí mismo. Fellini se defiende a más no poder en ese libro. Pero, en el buen sentido de la palabra, sale mal parado. Lo que significa que, con más frecuencia de la que él mismo sospecha, se deja ver al desnudo: sentimental, cuasi llorón, meloso y colérico al mismo tiempo, redomado bribón doblado de asceta, conyuge dócil y bestia sagrada con muecas de payaso. Todo un hombre. Aparecen también los apuntes incisivos, inesperados (los de mayor ternura defensiva, precisamente) del combatido director. Su lasciva zalamería cuando está de buen humor, sus avances y retrocesos en el transcurso de la filmación, sus esperas, sus derroches de tiempo y dinero. La indagación, en fin, ha sido tan minuciosa y feroz que, lógicamente, salimos desconociendo por entero a Fellini. Su misterio queda intacto. Triunfó su tinta de calamar. No hay nada que más derrame oscuridad que el exceso de explicación. La esencia fellinesca en cambio, y por efecto mismo de la remoción indagativa, se nos ha revelado en toda su apasionante complejidad. Y, de paso, la leyenda de improvisación (que incluso es destacada y casi aplaudida como un ostentoso defecto nacional por uno de los críticos italianos, citado varias veces en el libro) ha quedado por los suelos. Fellini, esto queda bien claro, es la paciencia encarnada, el rigor (el suplicio) electivo, la invencible esperanza en medio del desorden. O sea, un creador al desnudo.

Ahora es a nosotros, a través de este vasto reportaje, a quienes toca seguirlo entre muñecos decapitados, entre pendones y altares sombríos, entre lábaros y máscaras agrietadas que, a lo mejor, no han de usarse en la filmación; entre perplejas mujeres, con las facciones repintadas para un inescrutable y lastimoso carnaval, que no saben lo que hacen o esperan allí, entre restos de fogones, en compañía de valetudinarios, mendigos y verdugos funambulescos. Atravesaremos también covachas avernales, plazas y templos atestados de soldados harapientos, bosques macerados. ¿Los restos de un naufragio, el universo de un delirante o las porciones de un colosal rompecabezas? Sólo Fellini puede o podría, o tal vez no podrá nunca, tener la clave de aquello. Pero asistimos, en la forma más directa posible, al afiebrado manejo o al aparente desapego de un artista por los elementos con que ha de expresarse. Asistimos a la intestinidad de una creación. Fellini entonces se nos aparece, indistintamente, tenso, agazapado o taciturno o con la mirada errante, idiotizada, respondiendo a múltiples y acosadoras preguntas por señas o monosílabos. Es el instante en que todo es posible. Súbitamente da una orden y la cámara engulle, de un violento tarascazo, un ángulo cualquiera de aquella patria del disparate. Siguen horas, días, semanas, de repetitivas amonestaciones, de gritos de estímulo o de coléricos rechazos, de recelos, de calma temible, de reincidencia indicativa, de nuevos y agotadores asaltos. Fellini como todo artista verdadero (que siempre, y más allá de cualquier fracaso, debe y tiene que ser de voluntad perfeccionista) no desfallece, no confía en nada ni en nadie, ni siquiera en sí mismo; no baja la guardia; tiene que librar cada una de sus batallas a puro pulso.

Como es lógico, cualquier cosa que huela, contemple o atrape en semejante trance tiene que quedar esencial y formalmente violada y alterada en profundidad, tiene que rezumar fellinismo por todos los poros.

Fellini pasa a convertirse en esta forma en otro ejemplo, verdaderamente patético, de las relaciones que un artista mantiene con su obra. Pero lo más impresionante, en el caso concreto de *El Satiricón,* fue ese renovado, casi febril interés por el primitivo libreto (yo no diría el verdadero, ni tampoco podría llamarlo libro después del admirable abuso fellinesco) que a mí, como simple lector de esta peripecia, me hizo regresar a la fuente. Me refiero al texto de Petronio. Leído casi de «oídas» en mi juventud, por la detestable imposición de un profesor de retórica, conservaba de él un recuerdo borroso, como si contemplara sus incidentes a través del agua o del humo. Volví, pues, al alabado, desdeñoso y archicitado (en especial por quienes lo desconocen) cronista de una sociedad disoluta. Y descubrí, primera sorpresa, la contemporaneidad de Petronio. Cualquiera de los posibles petronios. Lejos de encontrarme con el testimonio de un elegante censor —que está en su perfecto derecho a ejercer la vanidad moralizante como otra forma del atractivo personal o del enlucimiento de sus ocios— me encontré con un libro amargo, fantasmal, donde la libertad es acezantemente perseguida y cuestionada. Sus personajes, en especial los tres vagabundos y el cínico charlatán, emergen de calles y aposentos alucinados; cometen, con aparente indiferencia, todo tipo de felonías y algunos crímenes; sufren a la intemperie o participan en periódicas y repulsivas orgías, terminando destruidos, aventados o muertos por la furia de una búsqueda sin objetivos concretos. Exactamente, pues, como en cualquier época o lugar del mundo puede o merece ocurrirle al ser humano.

El libro es contemporáneo por su velocidad interior, por su riqueza instantánea, por la eficiencia (y el sortilegio) de sus métodos de lucha para apoderarse del lector y comprometerlo. No es continuo. Las acciones son eruptivas, inesperadas, apuntando a una dinámica de conjunto, a un énfasis total, a la búsqueda de un misterio centrífugo. Hecho con la facilidad de una crónica o con el desenfadado chismoseo de un cuadro de costumbres, es, sin embargo, un libro terrible. En muchas de cuyas escenas —la búsqueda circular que precede al banquete, con la incongruente broma del guardián interrogador en la cisterna y la hipnótica oposición de los inmutables guardianes en las sucesivas y siempre herméticas puertas; la finalmente aterradora evasión, donde Gitón, el mancebo que se disputan los dos amigos, resulta un Virgilio entre serpientes; la lujuria de las brujas seniles, tratando (mientras lo cubren de besos y caricias denigrantes) de devolverle a Encolpio su perdida virilidad; las enigmáticas persecuciones en lóbregos caminos, entre espesuras y rocosidades que no existen en la realidad sino en el deseo; los desenfrenos sexuales y los castigos de pesadilla— parecemos aspirar los rencores dantescos, los escalofríos del gótico isabelino o las miasmas de cementerio en los delirios arquitectónicos de Monzú Desiderio.

Las riñas, los abruptos diálogos, las libidinosas extravagancias, todo es aprovechado acumulativamente para crear esa permanente atmósfera de ansiedad y jadeo, de gratuidad en el absurdo, de pesaroso cuestionamiento. ¿Qué persiguen, en su desventurado periplo, los dos apuestos malandrines en compañía del mancebo? ¿Qué

desea Licas, hospitalario y rastrero, por igual esclavo y dueño de Trifena? ¿En qué punto de la maldad, de la indecorosa necedad o de la olímpica caricatura ha quedado penando el alma del licencioso Trimalción, defecando a la vista de sus convidados? ¿Qué inexorable y difusa utopía ha hecho presa de Encolpio, el crapuloso anciano de determinaciones imprevisibles, anhelando, y alcanzándola finalmente, la purificación por el martirio, más allá o a pesar de su innoble dualidad de rufián y sofista? Lo admirable (y aquí nos encontramos con otra particularidad que, tan equivocadamente, creemos casi exclusiva de la narración en nuestro tiempo) es que el Satiricón no responde a ninguno de los interrogantes que genera. Se limita a que su acción nos suceda, a que seamos los jueces últimos, e inapelables, de nuestra propia aventura moral y sensorial a través de sus personajes, se empeña en suma (no el libro sino la índole del libro) en poner nuestra conciencia y nuestros sentidos en disponibilidad. En recordarnos de nuevo que leer —por tratarse de una tarea en la que autor y lector están expuestos a una delicada, peligrosa y, a veces, fecunda complicidad— puede obligarnos a un compromiso ulterior y trascendente.

Entre el *Satiricón* de Petronio y el de Fellini, pretexto de esa divagación, se alcanza una opulenta fusión de dos idiomas personalísimos. Logrando que la sátira y la película obedezcan a una misma estrategia plástica y a una misma voluntad de mofa y desvelación. Esto explica la libertad (yo diría el libertinaje creador) de Fellini incorporando al libro, o al libreto memorable, nuevos personajes e inopinadas situaciones. El escenario del rito priápico o la adoración, el secuestro y la muerte del hermafrodita Sitibundo, por ejemplo. O el asesinato del emperador, espléndido contrapunto (los soldados, con yelmos y armaduras negros, avanzando por la playa blanca, rodean al frágil y azorado autócrata. El magnicidio se realiza en silencio, con sevicia ritual, como si los asesinos fueran coribantes) de ritmo y brutalidad, de finura gestual e impasibilidad punitiva. La barca de Licas queda transformada, en la versión fellinesca, en un monstruoso ataúd. Un objeto, ese embetunado animal de múltiples extremidades, un posible símbolo de la oscuridad y el fatalismo, que avanza por un mar diurno, sin olas. El banquete de Trimalción es un terremoto de carne, sudor y vino. La escena del suicidio en la villa (supuesto homenaje de Fellini a Petronio) es el único instante de mesurada y aristocrática sencillez. El resto de la película (todavía me recuerdo como ahíto espectador) es un alarde de munificencia tenebrista, de agresión esperpéntica, de agotadora excavación en los antros oníricos de una cultura.

Todo esto podría ser indicativo de que lo más peligroso, pero también lo más fascinante e imprevisible en el orden estético, es un creador glosando (y de hecho amamantándose) o jugando a ser fiel a otro. En el caso que nos ocupa, afortunadamente, se trata de dos grandes rebeldes, de dos críticos implacables de sus respectivas épocas. Que, además, están enlazados por su gula visual, su fervor por los cuerpos y su refinado amor por lo plebeyo. En el fondo, Fellini sigue en lo suyo: en su impenitencia temática y en el regodeo de su cámara. En vez de los carrillos de un arzobispo o del relato burlesco-demencial de todas las galas eclesiásticas (las estolas y mitras recargadas con mostacillas, trocitos de espejos y piedras de similor, por ejemplo) o de sus grasopotentes meretrices o de sus truhanes en motocicletas, nos ofrece esta espléndida colección de retratos de la bellaquería y el desafuero en los

caminos, en las villas de recreo y en la Roma de Nerón. Demostrándonos, de paso, que un artista sólo puede entrar a saco, y respirar a plenitud en medio de ese saqueo, en la obra de un artista pariente. Siendo necesario, además, que el atropello se cumpla con ostentosa pero reflexiva glotonería para que la obra elegida siga viviendo en una nueva y potenciada encarnación. No olvidemos que toda verdadera y fecunda rapiña ha de ser mutua. El ladrón es también robado, el poseedor es poseído. Petronio-Fellini-Fellini-Petronio, binomio de una misteriosa fatalidad discursiva. Con ese aire de familia que es condición insustituible, repetimos, para que la depredación se convierta en otra de las bellas artes.

## El héroe común y corriente

El mejor tema —aquel que no ha sido ni podrá ser nunca lo suficientemente bien explotado en ningún orden de la ficción— es el del hombre a quien no ocurre nada. El hombre que se levanta, intenta, con unos cuantos manotazos, poner en paz las líneas de su rostro, quitarles lo sucio y las arrugas del sueño, de la sombra, de esas horas en que perdió el control de sus facciones y su rostro no fue de nadie. Se encamina, después, al cuarto de baño, descarga sus riñones o su estómago, oye el eructo del inodoro al bajar la llave (algo vagamente aterrador, por ser la evidencia de una icónica tragazón, el ruido de un ser nunca completamente satisfecho, siempre a la espera de esas raciones con que la vida, o tal vez la muerte, disfrazadas de digestión, se van deshaciendo de nosotros) mientras, de pie ante el espejo del lavabo, se pasa la mano por el mentón, hace una mueca displiscente y empieza a preparar —con los gestos entumecidos de quien apenas ha empezado a bracear en la superficie de la vigilia— sus adminículos de afeitar. Se enfrentará, entonces, a ese otro rito de pasar y repasar una maquinilla por el mentón del siempre desconocido que cada día pretende, lográndolo algunas veces, con hipnótica convicción, confundir consigo mismo. Un sí mismo que jamás podrá saber en qué consiste ni en dónde radica. Si en unos ojos y unas arrugas determinados bajo un determinado cabello o en el estupor o el miedo que late bajo esas mejillas y que, a veces, puede traducirse en la fugaz impericia que le ha regalado esa pequeña, pero tal vez profunda, sajadura en ese hoyuelo del mentón.

Mas tarde, a compás con los brochazos de jabón, aprontará sus sentidos para inventar o tejer o desperdiciar o merecer un nuevo día. Ese rostro, ese usado, misterioso y extraño rostro de siempre en el espejo, tiene que enfrentarse a otros rostros durante una jornada (se sentirá, casi sin transición, brutalmente rechazado, hambrienta y jubilosamente esperado y hallado inocente y de nuevo culpable y de nuevo inocente, por ese tribunal de miradas que han de salirle al paso para ceñirlo, agotarlo, estrujarlo y abandonarlo implacablemente) en que la realidad será superior a todo plan. Mientras tanto, escuchará el deleitoso ruido (pues su mujer y sus hijos pueden seguir allí, están allí precisamente, a un paso de él; ella sigue creyendo en algo que los anima y defiende; lo atestigua el color de su piel en algún momento de la penumbra o de la luz; ese gesto de azoro con que se limpia las manos en el trapo de

la cocina; esa tozudez casi salvaje, tan dulce, con que se niega a claudicar o morir) que produce el contacto de la vajilla y los cubiertos en el comedor. Oirá remover los muebles para el aseo y sentirá, como una agradecida prolongación de sí mismo, la modesta sinfonía de los utensilios de cocina y las exclamaciones de los niños persiguiendo al perro con el velocípedo en un ángulo del patio. El nombre de su mujer será como un color y el saldo de la cuenta de la luz eléctrica o de la tienda de granos y hasta la petición de préstamo que le hizo un amigo en la mesita del café tendrá un indefinido, agridulce, sabor a victoria. Mientras tanto, mientras sigue puliendo sus mejillas con la máquina de afeitar, es bueno aspirar esos olores corporales que la familia ha ido superponiendo en esa atmósfera intimista, secreta, que, en las primeras horas de la mañana, tiene el cuadrángulo donde la ducha, el mingitorio y el lavabo se ofrecen a sus ojos con el acostumbrado recato de lo que ha envejecido en la costumbre pero que también puede enaltecerse con el súbito deslumbramiento de unas joyas que tiemblan en la urgida señal (casi el horror) de una revelación.

Este sería el tema, el grande y siempre desconocido y arredrante y promisorio tema de un hombre oyendo fluir el tiempo, sintiendo pasar esquirlas de eternidad sobre sus células, oyendo ese latido de tambor de su sangre en la intrincada red de túneles de sus venas, bajo su traje. Este sería un hombre —el héroe común y corriente de un relato cualquiera— asomándose a una ventana con una toalla en la mano. Asomàdo simplemente. Para ver un árbol recién florecido o un autobús atestado de colegialas o de burócratas o una vendedora de frutas en fachendosa conversación con el alguacil de la esquina. Un hombre existiendo. Elevando sus pupilas para indagar el color que tiene el cielo en el instante determinado de una hora determinada en un determinado día del año. Este sería, un poquito más tarde, el hombre con el nudo de su corbata levemente desarreglado. Despidiéndose en el portal de su casa con el ademán casi calculador (de quien no está seguro de nada pero que sabe, lo sabe en profundidad, con destructiva convicción, que toda despedida es siempre la última), de quien ha de tornar a la hora del almuerzo para volver a despedirse y volver a regresar, en un ritmo conmovedoramente monótono y atroz. Porque estará lleno —en la vigilia de su sueño y en el sueño de su vigilia, en el transcurso en que pule la calzada con la suela de sus zapatos, en el instante de estampar su rúbrica en cualquier recibo o documento o en que afirma los dedos sobre las teclas de su máquina de escribir— de pálpitos, ansiedades y derrotas tan árdidas, tan personalmente asumidas que ya no le pertenecen, que han pasado a la órbita de otra angustia, que ya le son tan ajenas como la titilación, el susurro o el destino de las estrellas. Ese abscóndito irrebasable espectáculo (el de un hombre comiendo o meditando, siempre atribulado por su tenaz autofagia, tarareando una canción o leyendo un periódico a las seis de la tarde para darse el lujo de poder comentar, con oculta admiración y puntilloso fervor, la última fuga del maleante de moda o la última sandez de un maromero o de un político o remodelando en su recuerdo los bucles de la primita difunta, entre las hojas, tercamente burilada por la lumbre de junio o cauterizando la heridilla dejada en su dedo anular por un accidente tan imperceptible que es, apenas, el susurro de una espuma en esa pleamar de sucesos corrientes) del ciudadano a quien no ocurre nada. De la insondable biografía de ese hombre cuya labor es simplemente entibiar con su presencia, con su

inaudible sonido, con su secreto terror a la enfermedad, al riguroso abandono, a la final desaparición, un exacto sitio de la ciudad y de la tierra.

Mirar, durar, rascarse ese lugar del cuerpo donde las vestiduras ahíncan demasiado sus hilos. Irse pudriendo imperceptiblemente, frente a retratos y rosas y vocablos tan conocidos que ya nada alcanzan a nominar o sugerir. Darle vueltas y más vueltas a la cuerda y a las manecillas de un reloj inmutable con el puro rumiar de su memoria. Rondar, haciendo crujir las hojas caídas, bajo los árboles de un parque. Detenerse a contemplar la estela de una mujer hasta verla convertida en una larva lejana, en un anhelo, en un recuerdo, en una confusión, entre los objetos y los seres que fluyen y se deshacen en una avenida. Y luego regresar por las mismas calles, mirar las mismas ventanas, escuchar los mismos ramajes golpeando las mismas techumbres, saludar a aquel señor, atildado, un poquitín obeso, que una noche cualquiera le aplicó una inyección tras el armario de su farmacia. O rugir, bajo las sábanas del lecho, con el mendrugo de un amor o de un odio salivando sus dientes. O seguir corriendo, otra vez, entre collados de humo, sin explicación, sin solución ninguna de continuidad, entre senderos que atraviesan manos sin cuerpo, tras el lábaro de una cabellera o el runrún de un barrilete. Después vendrán los días, las horas que restan para morir, las horas amarillas, las horas en blanco, las horas para carraspear y escupir y mirar de través y dar un pésame mientras se desliza tímidamente la mano sobre un mueble. He aquí, bosquejado apenas, el gran tema. El tema simple, monumental y heroico —heroico por lo aterradoramente normal y anodino de este sacrificio terrestre— de un hombre a quien no le ocurre absolutamente nada.

## El sertón de Guimaraes Rosa

Se trata de un escritor cuyo tema central y único es el diablo. Que se propuso contarnos lo que al diablo le ocurre como geografía, como asombro purificado por la conseja, como sufrimiento y esperanza colectivos, como brujería. Para hacer esto, Joao Guimaraes Rosa tuvo que meterse en lo profundo de un sertón que llevaba en lo más profundo de sí mismo. Como todo creador, Guimaraes no hace otra cosa, pues, que echarnos el cuento de Guimaraes Rosa. De esa parte del mundo imaginada, mitificada, vale decir padecida hasta sus últimas consecuencias, por él mismo. Y ya sabemos que esto es lo más difícil, lo más amargo y difícil. Porque cada vida es un misterio particular, con leyes específicas. Y quien se mete a desvelarlo, quien se mete a descubrirse a sí mismo, a lo mejor se encuentra. Y, de hecho, con esa técnica, consubstancial y única, que tenemos que llamar un estilo. El estilo vendría a ser, en este orden, apreciativo y, en especial, cuando se enfrenta a un compromiso epopéyico, la impecable sutura de una necesidad de expresión (la búsqueda y el rodeo, la eficiencia mimética, el cálculo para sorprender, golpear y alejarse a tiempo, antes de ser alcanzado por un zarpazo o engullido por las fauces del tema; la ciencia guerrillera, en suma, para controlar, dirigir y preservar la destreza emotiva) con la profunda zoología de un expresador. De allí la tontería de cualquier imitador. Pues el estilo, por ser un compendio de sufrimientos, no puede imitarse.

El Brasil, no lo olvidemos, es país metafórico, donde prospera el encantamiento. En especial en el sector de Minas Gerais y del lado bahiense, donde se desarrolla la mayor parte de esta obra. No vamos, pues, a encontrarnos con una geografía que está allí, lisa y llanamente, haciéndole guiños exotistas o simplemente turísticos al lector. Vamos a encontrarnos con una geografía contaminada por los sentidos de un hombre, por su ardida e intransferible subjetividad. Quiero decir que vamos a ser sacudidos por una comarca que fue tenaz y dolorosamente absorbida y —luego de una lenta maceración, de una rigurosa digestión somático-conciencial— otra vez de vuelta, estilísticamente regurgitada, en sus criaturas y en el decurso de su tiempo particular. La cosa comienza con el idioma, que en Guimaraes es de un arrollador, casi ofensivo egotismo. Una trabazón de finura y brutalidad, de orquestada sutileza y poderoso arcaísmo, de orgía detallística y tensión reflexiva. Una espléndida máquina narratoria funcionando a todo vapor. Guimaraes no acepta dubitaciones ni medianías. Obliga, incondicionalmente, a su lector. O se está con él, con sus audaces operaciones verbales —en que la prosa es potenciada a cada instante por un flexible y orgulloso ingenuismo, por giros y sorpresas alegóricas embebidos en el asombro de un paisaje y un habitante que, hambreándose con sevicia, se relatan mutuamente— o se le deja. Es, pues, un escritor que requiere, que exige, lectores que militen en su misma línea comunicante.

El premio a esa fidelidad es el encuentro con una comarca feral y calurosa, de grandes bloques sonoros. El sertón está vivo. Todo él sanguíneo y palpitante. Con una fauna que silba, trepa o se desliza entre una flora que vibra como los nervios de un órgano colosal. Y, dentro del sertón, los errantes yagunzos, los santos, los mendigos y las soldaderas en los rancheríos polvorientos, los aparecidos, los trogloditas de la arena. Y aquellos relieves de medalla de los grandes jefes: So Candelario, el leproso iluminado, el rey de los vientos, el que graznaba sus palabras, altanero y huesudo, con sus amarillos ojos de gavilán. Y Joca Ramiro, que tenía el corazón, la generosidad y la apostura de un príncipe. Y Ze Bebelo, sustentando su fanfarronería en un valor lleno, por igual, de elusividad y precisión. Y Diadorín, con su nombre de músico, el de brazos delicados y cejas de doncella, y doncella a la postre, ocultando todo ello, como un enigmático ramaje, su fiereza de jabalí. Y Ribaldo, el Aquiles del sertón, cuya memoria es el centro circulatorio de esta epopeya. Y Madeiro Vaz, el silencioso, el que miraba un hijo en cada uno de sus guerreros y podría figurar, al lado de Sansón y Samuel, entre los jueces de Israel. Y, viniendo de ellos, con su mismo bárbaro estoicismo e iguales atributos de mando, pero tiznado por el signo caínico, El Hermógenes, sangriento, evasivo y con insaciable apetencia de podredumbres, como un coyote.

Un mundo, lógico, que sólo puede ser regido por el diablo. Que aquí no es un duende sino un olor, una ubicua tensión, un estado de conciencia. En esperarlo, evadirlo o buscarlo está el acezante secreto. Todos, en una u otra forma, van a él y de él vienen. Es el día y la noche. Y el viento. Y los infinitos diapasones del tiempo en el sertón. Pues donde hay mucha distancia hay mucho tiempo. Y el sertón es eso: tiempo y distancia padecidos, calcinados, soñados, galopados. El sertón va y viene, como un terrible tornadizo animal. Ruge de pronto. Se eriza con todos sus árboles,

colmillos y fantasmas. Y luego se aleja. Es, apenas, un aleteo, tal vez un pájaro, ¿acaso el sombrío urutaú, cuyo trino aproxima y querencia a la muerte? Porque el sertón es eso también: lo que se agranda y reduce, lo que se revela ocultándose, lo que está allí, inmediato y activo, sin estar. La brujería. Vemos, en suma, que nuestros muchos mundos, las apretadas sospresas de que estamos hechos, insurgen del caos y reclaman su bautismo con entrañable violencia. Estamos aquí, en América, en el momento espectral de la tierra y el hombre. Apenas ha comenzado la vasta y agotadora narración. Y Joao Guimaraes Rosa es uno de los más grandes en esa proeza continental de la palabra.

HÉCTOR ROJAS HERAZO
*Vizconde de los Asilos, 7, 2.° A*
*MADRID-25*

# Aspectos neomedievales de la nueva narrativa latinoamericana

Dentro de la multiplicidad de crítica literaria del fenómeno de la nueva narrativa hispanoamericana no han faltado comentarios que indicaran la conciencia de cierto anacronismo cultural y literario en ciertas obras muy representativas de esta promoción [1]. Los cambios de enfoque, de estructura y de filosofía de la vida han sido tan dramáticos que no deja de plantearnos la posibilidad de ver en ellos los primeros brotes de un cambio cultural, una nueva visión de la vida. Aunque el análisis completo de esta cosmovisión sobrepasa los límites de este estudio y ha sido el tema de numerosos estudios de la nueva narrativa hispanoamericana ya, todavía queda la posibilidad de contemplar esta evolución artística como la manifestación de un posible anacronismo cultural y literario. En efecto, sugerimos que la nueva literatura vanguardista, con toda su modernidad ha llegado a cerrar un círculo metafísico que ha marcado un retorno a ciertos patrones filosóficos provenientes y típicos de la mentalidad medieval.

---

[1] EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: «Novedad y anacronismo de "Cien años de soledad"». *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, 1 (enero de 1971), 17-40. CARMELO GARIANO: «Lo medieval en el cosmos mágico fantástico de García Márquez». *Actas del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Michigan State University, USA, 1975), págs. 345-354. Para consideraciones sobre el contenido neobarroco de la literatura actual, véase HELENA SASSONE: «Influencias del barroco en la literatura actual». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 268 (octubre de 1972), 147-160.

## Estructura

En realidad, una de las tónicas de la mentalidad medieval era la gran proclividad hacia la simbolización. El intelectual del medioevo conceptuaba el mundo como una entidad cerrada en la cual todo se relacionaba dentro de la simetría impuesta sobre la creación por Dios. No existía la posibilidad de descubrir nuevas leyes naturales, ni se afanaban los eruditos por acumular nuevos datos sobre el universo. Al contrario, la verdad se contemplaba en la divagación sobre nuevas etapas de comprensión de sistemas de conocimientos ya establecidos. Dentro de tal cosmovisión, todo objeto en el mundo se podía considerar en términos de otro objeto. Existía un sistema acabado de significancia universal explicable mediante una serie de símbolos. Era una estructuración intelectual del mundo expresado muy bien por el historiador Johan Huizinga:

> Here, then, is the psychological foundation from which symbolism arises. In God nothing is empty of sense: nihil vacuum neque sine apud Deum. So the conviction of a transcendental meaning in all things seeks to formulate itself... The world unfolds itself like a vast whole of symbols, like a cathedral of ideas. It is the most richly rythmical conception of the world, a polyphonous expression of eternal harmony... embracing all nature and all history, simbolism gave a conception of the world, of a still more rigorous unity than that which modern science can offer? [2]

No sería difícil, entonces, contraponer este esquema mental a la mitificación del mundo que se ha revelado con tanto aplauso crítico en la nueva narrativa latinoamericana. En las obras de Miguel Angel Asturias tales como *Las leyendas de Guatemala, Hombres de maíz* y *Mulata de tal,* en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, en lo real maravilloso de Alejo Carpentier en obras como *El reino de este mundo* y, sobre todo, en *Cien años de soledad* de García Márquez, sentimos que los artistas hispanoamericanos han vuelto a una evocación fiel de la mentalidad mítica y por ende simbólica, la que ve relaciones íntimas en todos los aspectos de la naturaleza expresadas en creencias, ferias, ritos y canciones que provienen de una intuición milenaria y básica de una armonía esencial dentro de los componentes del mundo físico. Otro autor que se explaya en la creación de una visión recóndita del universo es Jorge Luis Borges ya que sus cuentos determinan un arquetipo antilógico y esencialmente medieval, el de un universo creado por los demiurgos, un planeta misterioso, indescifrable en el cual cada personaje, cada objeto, casi cada adjetivo se presta a múltiples niveles de interpretación, una tendencia altamente típica de la cosmovisión medieval. En sus textos entramos en el mundo personal, cerrado y metafórico, lleno de las mismas ramificaciones simbólicas que hallamos en los libros herméticos del medioevo y en los textos prehispánicos. Como ha afirmado Salomón Lévy, hablando de la obra de Borges, «la presencia de esquemas idénticos, de idénticas tentativas de cifrar o descifrar el mundo, en religiones y mentalidades tan disímiles como las de Popol-Vuh

---

[2] JOHAN HUIZINGA: *The Waning of the Middle Ages* trans. F. Hopman (Garden City, New York: Doubleday & Co., 1954), págs. 202, 205.

y el Sepher Yetsirah, viene a confirmar una idea bien engastada en las ficciones de Borges: el hombre es uno en su perpetua búsqueda de sí y de la otredad» [3].

La importancia de esta aseveración (confirmada por varios críticos que han estudiado el contenido cabalístico en la ficción de Borges) es la percepción de la realidad esencial en la narrativa de Borges que coincide con la plasmación artística de otros autores contemporáneos que evocan el mundo con formas literarias no lógicas. Nos referimos a la tendencia actual hacia la secuencia ilógica del argumento, la fragmentación del conocimiento de los personajes, y la multiplicación de planos de significación mediante cambios bruscos de punto de vista, dislocación temporal, etc. Todas estas técnicas han sido comentadas hasta la saciedad por los críticos de este fenómeno literario, sin embargo no se ha comentado el vínculo conceptual entre un autor como Borges, altamente tradicional y conservador en su forma, y los autores novedosos de la llamada «antinovela». Sugerimos que los dos exteriorizan una concepción intrínsecamente antilógica y esencialmente medieval en cuanto se dedican a la multiplicación de superimposiciones metafóricas a una visión intuitiva de la realidad basada en una fragmentación individual no en un conocimiento empírico y lógico. Hablamos entonces de un retorno anticartesiano y mágico de la realidad simbólica. Como ha dicho Jaime Giordano de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: «Si definimos la esencia de lo mágico como la intercomunicación oculta entre los objetos diferentes de la naturaleza, es claro que el procedimiento del narrador imita lo mágico....» [4]. Es una extrapolación de la cual se basa Eduardo Camacho Guizado cuando comenta, en términos más abstractos, que en la nueva narrativa latinoamericana, «la lógica cartesiana... se quiebra para permitir una nueva lógica del mito, la magia y lo maravilloso que abarque la complejidad de lo real...» [5].

Sin embargo la idea no es tan revolucionaria como parece, más bien la aseveración de que existe un rompimiento del curso racional de acciones en la nueva novela latinoamericana es un lugar común de la crítica. Lo que más nos interesa es que la implicación de esta novedosa situación puede indicar una metamorfosis significante en la conciencia actual. Irónicamente, el mundo que sostiene teorías avanzadas sobre la psicología y la sociología, el mundo que se contenta con la clasificación obsesiva de la información mediante computadoras amenazantes se encuentra decepcionado ante su incapacidad intelectiva, ante su incapacidad de entender un mundo caótico dentro de un esquema intelectual científico. Las promesas de la ciencia no se han cumplido ya que, mientras más avanza la rígida clasificación científica de la realidad, más se descompone la cohesión mental del hombre moderno frente a su condición intrínsecamente fragmentaria: muy irónicamente, el hombre actual ha vuelto a concebir el mundo como un lugar básicamente misterioso e indescifrable, y si no

[3] SALOMÓN LÈVI: «El "Aleph", símbolo cabalístico, y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges». *Hispanic Review*, 44 (1976), 155.

[4] JAIME GIORDANO: «Hacia una definición del realismo en la novela hispanoamericana contemporánea». *Nueva Navarrativa Hispanoamericana,* 1, 1 (enero de 1971), 130.

[5] EDUARDO CAMACHO GUIZADO: «Notas sobre la nueva novela hispanoamericana». *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* 1, 1 (enero de 1971), 135.

puede ver un curso lógico en los eventos mundiales y en su propia vida, es natural que la antiestructuración de la ficción, la destrucción del argumento tradicional sea el resultado inevitable de este cambio cultural.

## Temas

Si aceptamos las premisas establecidas ya en nuestro estudio no sería difícil encontrar en las obras en cuestión temas y concepciones características de esta desvirtuación lógica de la realidad. En efecto, la nueva narrativa latinoamericana acusa este anacronismo metafísico y técnico en la creciente tendencia a la simbolización de la realidad en términos inmediatos (en contraposición a los términos filosóficos ya expuestos). Nos referimos a la multiplicación de referencias simbólicas que abundan en la ficción reciente marcando una ruptura con las obras más realistas de las promociones anteriores en Latinoamérica. El caso de Borges es preclaro, pero podemos referirnos a la multiplicidad de niveles simbólicos en *Cien años de soledad* como otro ejemplo aunque ya se han comentado los valores medievales y anacrónicos de esta obra importante en varios estudios críticos [6]. Lo que se patentiza en ésta y en otras novelas es un fenómeno típicamente medieval: la superimposición de estratos o niveles de significación dando rienda suelta a una multiplicidad de interpretaciones. Esta condición se puede hallar en la responsabilidad del lector en la construcción de su propio entendimiento de un texto contemporáneo, tal como es el caso del famoso «lector cómplice» de Cortázar. Es también una necesidad preclara para la comprensión cabal de los cuentos de Jorge Luis Borges. En efecto, la dificultad de muchos de los textos nuevos provenientes de Latinoamérica reside precisamente en la posibilidad de la intuición de diferentes planos de entendimiento. Como ha comentado Nelson Osorio: «Es también característico de esta narrativa la existencia de lo que podríamos llamar, forzando algo los términos, distintos niveles de intelección estética: Los diversos elementos que conforman el universo poético de la obra pueden funcionar de modo distinto según sea el grado de participación que logre alcanzar el lector [7]».

En otro nivel, se puede conceptuar esta bifurcación intelectiva (o sea negación de la rigidez de la estructuración lógica) en una tendencia a la agrupación de temas alrededor de formaciones metafóricas en vez de trayectorias realistas. Junto a lo que se reduce a una nueva especie de exégesis bíblica o teológica (ahora en términos seculares) vemos la acumulación de detalles estructurales en torno a lo que varios críticos han llamado «melodías temáticas». Es decir que autores como Agustín Yáñez, Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa, entre otros, ostentan la tendencia de desarrollar sus ficciones alrededor de temas a veces atemporales, temas que esgrimen con la destreza de un compositor musical que combina tonos y esencia sin la necesidad de formular unidades lógicas.

---

[6] Véase nota 1.

[7] NELSON OSORIO: «Apuntes para una lectura de Vargas Llosa», prólogo a Mario Vargas Llosa, *Los jefes* (Santiago: Editorial Universitaria, 1970), pág. 9. Véase también, NELSON OSORIO: «La expresión de los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. Juan Loveluck (Madrid: Taurus, 1976), págs. 237-247.

Por último, tendríamos que señalar la arquetipificación de muchos personajes en la nueva narrativa como señal definitiva de una concepción simbólica y teórica, no realista y empírica. Como en los dramas litúrgicos del medioevo, tanto como en la epopeya, *El poema del Cid,* etc., en el cual el héroe es el arquetipo del héroe perfecto, el representante preclaro de su raza, o en los dramas simbólicos en los cuales los personajes representan al diablo, al hombre (o el «Everyman» mencionado por la crítica anglosajona) o a un ángel, se trasparenta muy claramente en novelas como *Los pasos perdidos* y *Rayuela* la fabricación de un protagonista simbólico, arquetipo que representa al hombre moderno en su viaje por la vida. Aunque sea un viaje antiheroico, en cierto sentido un viaje mítico y simbólico. Por ejemplo, en el caso de Alejo Carpentier, las múltiples referencias a Sísifo y a Ulises enlazan el vínculo entre el protagonista de *Los pasos perdidos* y la mítica personalidad de Ulises muy claramente.

Estableciendo esta concepción de la literatura reciente, tendríamos que desarrollar y ampliar nuestra visión de un posible anacronismo cultural, por considerar esta arquetipización de personajes dentro de otra rúbrica medieval, el predominio del tema de la búsqueda de la salvación espiritual. Como ha afirmado el crítico norteamericano Lionel Trilling, más que ningún otro siglo de la época posmedieval, el siglo XX ha producido una literatura que se singulariza por la insistente temática de la búsqueda de la salvación espiritual. Claro está, que la versión contemporánea de esta ansiedad tradicional acusa un cambio importante. El afán por la salvación dogmática ha sido reemplazado por el deseo secular de conseguir un estado de equilibrio si no iluminación espiritual sin contar con los medios ortodoxos [8]. Pero el tema de índole tan típicamente medieval se ostenta tan claramente en la literatura reciente de Latinoamérica, en los viajes y las odiseas espirituales de los protagonistas de novelas como *Rayuela* y *Los pasos perdidos* como en los temas del encuentro o de la pérdida de un paraíso terrenal en obras como *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* [9].

Tal vez por esto mismo no es de sorprenderse que varios críticos han señalado el matiz dogmático de gran parte de la efervescencia novelesca del llamado «boom» de Hispanoamérica. Si aceptamos los juicios de los que distinguen en el afán por la destrucción de los argumentos lógicos, la liquidación de la retórica tradicional y la fragmentación de los espacios temporales, un reflejo de un rechazo más básico por parte de algunos de los autores mismos. Nos referimos al deseo artístico de exteriorizar un desprecio por las injusticias absurdas y la violencia de un mundo desequilibrado por manifestar en el arte la desorientación formal de la lógica y la ciencia que se supone que sustenta la formación de ese mismo mundo. Es decir que, como los surrealistas en una época anterior del siglo actual, se podría canalizar la hipótesis de que la novela actual de Hispanoamérica, es la cooperación de una filosofía nihilista y negativa que rechaza muchos de los valores básicos de la sociedad

[8] La secularización de la búsqueda de la «salvación» espiritual y de la trascendencia en la literatura posrenacentista ha sido comentada y documentada brillanteamente por Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: W. W. Norton and Co., Inc. 1973).

[9] Véase Rodríguez Monegal, *op. cit.*

occidental, ante todo el sistema social y económico. Como ha afirmado Antonio de Undurraga:

> Estamos viviendo una lucha religiosa muy fuerte. Una guerra religiosa que se la disfraza de guerra política. Lo que está en lucha es un convoy de Iglesia cristiana, y al otro lado la Iglesia marxista. En esta guerra religiosa ha habido gente hábil que ha inventado, por ejemplo, el «boom» y que ha hecho una inmensa propaganda gratuita de su obra... Los señores Vargas Llosa, el señor Carlos Fuentes, el señor García Márquez, el señor Cortázar, realmente han engañado [10].

Son indudablemente palabras muy fuertes, y nos hacen pensar mucho. Sobre todo nos han de parecer ecos de las contiendas medievales, las disputas filosóficas entre una teología y otra, entre una herejía y las doctrinas de la iglesia ortodoxa. El punto central se clarifica alrededor del concepto básico: la literatura otra vez ha adoptado un cariz didáctico (aunque indirectamente) en favor de sistemas filosóficos que compiten por manifestarse y dominar la dirección de la sociedad en la cual existen. De acuerdo con esta tesis, Jean Franco ha mostrado y ha comentado el contenido ideológico de la nueva novela, notando que el deseo de destruir la retórica del lenguaje literario tradicional, la fragmentación de la psicología de los personajes y la aniquilación del argumento son manifestaciones de un deseo de borrar los patrones culturales que han formado la sociedad capitalista [11]. Pero cualquiera que sean los motivos ideológicos de esta evolución vanguardista, lo que sí podemos aseverar es que se reduce al anverso de la mentalidad medieval, ya que esta orientación dogmática se trasluce y estructura las bases intelectuales de la obra literaria, pero ahora el anhelo espiritual del artista no es cristiano sino más bien anticristiano. Sin embargo, es obvio que, a manera de los clérigos medievales que escribían apologéticas en favor de la teología reinante, los escritores nuevos también formulan sus obras dentro de las modas dogmáticas e imperantes en la época actual.

Por último, nuestro estudio de la temática de la nueva prosa de Latinoamérica tiene que hacernos considerar una modalidad tan típica de las últimas promociones literarias; nos referimos a la fantasía. Aunque la literatura fantástica no empezó en Latinoamérica en el siglo actual, una consideración somera de esta manifestación artística revela su predominio en las últimas décadas con la creciente importancia de las obras de autores como Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Bioy Casares, Julio Cortázar y Alejo Carpentier, entre muchos otros. Al mismo tiempo la vitalización de tal literatura coincide con el auge de lo que muchos críticos han llamado «el realismo mágico» o «lo real maravilloso». Aunque los términos y las definiciones de este fenómeno difieren, hay un consenso general en que este movimiento o tendencia literaria no se basa en un rompimiento radical con la realidad sino más bien en un enriquecimiento de las posibles maneras de ver la realidad sin, a veces, llegar a la fantasía completa. Como ha dicho Angel Flores en un estudio

---

[10] ANTONIO DE UNDURRAGA: «Stop at "boom" hispanoamericana». *Mundo Hispánico,* 349 (abril de 1977), 80.

[11] JEAN FRANCO: «The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing». *Ideologies & Literature,* 1, 1 (Dec. 1976-Jan. 1977), 5-24.

importante del realismo mágico, «The practitioners of magical realism cling to reality as if to prevent "literature" from getting in their way, as if to prevent their myth from flying off, as in fairy tales, to supernatural realms...» [12].

Aunque un escritor como Alejo Carpentier ha afirmado en *Tientos y diferencias* la importancia de describir la naturaleza y la experiencia americanas que son para él esencialmente meta-reales, llenas de fenómenos y posibilidades que existen fuera del concepto tradicional de la realidad del europeo, es también notable que la evolución de esta tendencia fantástica en Latinoamérica coincide y crece con el avance de la tecnología moderna. Es también la época que ha presenciado el desarrollo desaforado de los medios de comunicación en masa que han proporcionado al hombre moderno una óptica nueva sobre el mundo, ya que puede contemplar la realización de actos y de situaciones incompatibles en varias partes del mundo al mismo tiempo, casi al mismo instante. Se podría considerar, por ejemplo, que la visión del mundo que se presenta en un noticiero normal de cualquier canal de televisión, con la yuxtaposición de violencia, riqueza, pobreza y humor en diferentes partes del mundo no es muy diferente de la yuxtaposición de elementos dispares y surreales de una obra artística vanguardista, por ejemplo, la de un drama o novela surrealista.

Por consiguiente, tenemos que afrontar la posibilidad de otro anacronismo cultural: con la superabundancia de información contradictoria que existe en el mundo de hoy, es difícil esclarecer una línea lógica consistente. En efecto, lo real se parece a lo fantástico. La realidad parece a veces surreal y otra vez nuestro mundo nos parece como nos pareció en la Edad Media: es un lugar misterioso. Pero la línea divisoria entre la realidad y la fantasía se ha borrado mientras tanto. Como en una obra famosa de Berceo, no hay una ruptura firme entre lo que la sociedad formada por el cientifismo llamaría la fantasía y la realidad; más bien la realidad se nutre y se fortalece de la intervención de seres sobrenaturales. Nos parece que ésta es la situación de gran parte de la literatura nueva bajo nuestra consideración, o como ha declarado William A. Morgan hablando de una novela famosa, «El resultado de este mundo de vaivén es que llegan a desaparecer los límites de realidad y fantasía, y todo se acepta como realidad; nadie se asombra ante todos estos sucesos fantásticos que se convierten en elementos tan naturales de la realidad...» [13].

## Lenguaje

Dentro de nuestra consideración, de la ficción nueva plantea otra posibilidad interpretativa que se refiere a la trayectoria histórica de la prosa, al revés. Es bien sabido que la novela se formó de la base artística y narrativa del poema épico. A primera vista son dos formas literarias muy disimilares. Sin embargo, varios críticos han señalado el vínculo entre la poesía y la prosa de la nueva narrativa

[12] ANGEL FLORES: «Magical Realism in Spanish American Fiction. *Hispania,* 38, 2 (May, 1955), 191.

[13] WILLIAM A. MORGAN: «La modernidad de "Cien años de soledad"». *Explicación de Textos Literarios,* 2, vol. 2 (1974/5), 147-148.

latinoamericana, notando que el eclipse del argumento formal ha principiado la libre asociación de ideas de acuerdo con su valor metafórico y esencialmente lírico. Zunilda Gertel ha hablado del lirismo de la prosa en estos términos: «Se ha logrado esta nueva visión mediante el recurso de las técnicas del modo lírico creadas en la novela de personaje, que la narrativa de espación incorpora en las tres proyecciones de la enunciación lírica, el apóstrofe y la autoexpresividad. El modo lírico rescata la «durée» del tiempo interior, que abre todas las posibilidades de los juegos narrativos...» [14].

Nos gustaría extender esta valorización para sugerir que las nuevas formas literarias precipitan la nebulosidad de los límites entre los géneros por cuanto la prosa se está aproximando más y más a la poesía. Aunque sea un concepto revolucionario para algunos críticos no sería necesario ir muy lejos para elaborar una concepción de la novela nueva como una forma contemporánea del poema en prosa. También percibimos la entronización de la palabra como valor primordial. Como en los antiguos textos, la palabra tiene su valor no lógico sino mágico como ha aseverado Fernando Ainsa: «las palabras tienen cada vez menos valor expresivo y creciente valor creador» [15].

Es también notable el rompimiento de los moldes clásicos de la estilística de la prosa. La expresividad narrativa que se ha situado dentro del plano del autor omnisciente, ha sido sustituido por un flujo constante de ideas expresadas de índole intuitiva. En efecto la estilística ha ido cambiando. Irónicamente, dentro de lo nuevo hallamos lo antiguo y otra vez nos enfrentamos con la plasmación de lo que es en efecto un lenguaje antirretórico, un lenguaje esencialmente conversacional en su léxico y en su elaboración formal [16]. No tenemos que detenernos solamente en los comentarios de Miguel Angel Asturias quien dice, «a mí me parece que la parte mágica acaso de mi prosa exista en el aspecto oral..., y entonces acaso esto tenga un poco de la magia, de esta magia de los textos indígenas» [17], para darnos cuenta del aporte de la comunicación informal a la nueva prosa latinoamericana. Ha habido un afán por destruir las formalidades tradicionales sustituyendo una sintaxis no menos difícil sino menos retórica, más afín al barroquismo de la conversación diaria. Es precisamente en estos valores nuevos y anacrónicos al mismo tiempo, que vemos la irrupción de los antiguos moldes artísticos que existían antes del crecimiento de las tradiciones de la prosa narrativa del mundo posrenacentista.

---

[14] ZUNILDA GERTEL: *La novela hispanoamericana ccontemporánea* (Buenos Aires: Nuevos Esquemas, 1970), págs. 141.

[15] FERNANDO AINSA: «La espiral abierta de la novela latinoamericana». *Thesaurus* (Bogotá), 28, 2 (mayo-agosto de 1973), 243.

[16] Véase, por ejemplo, las observaciones sobre la sintaxis medieval de Martín Alonso. *Evolución sintáctica del español* (Madrid: Aguilar, 1962), págs. 149, 151, 156, 165, 168, 182, sobre todo en la mención del uso del polisíndeton o «coma intensificada», la acumulación de los pronombres pleonásticos, paralelismo sintáctico y agrupación de nexos y partículas, etc., en la sintáctica medieval; rasgos que aparecen irónicamente en la estilística informal y conversacional de muchos de los prosistas contemporáneos.

[17] HUGO CEREZO DARDÓN, RICARDO ESTRADA, SALVADOR AGUADO ANREUT, GUILLERMO PUTZEYS, FRANCISCO ALBIZUREZ: *Coloquio con Miguel Angel Asturias* (Guatemala: Editorial Universitaria de San Carlos, 1968), pág. 15.

En conclusión, sugerimos que el dilucidar la posibilidad de un anacronismo artístico y cultural nos lleva al cuestionamiento de algunos de los valores más básicos de la cultura contemporánea. Sin embargo, con esta óptica podemos entender por qué un escritor latinoamericano como Vargas Llosa ha decretado en un prólogo a una edición reciente de *Tirant lo blanc* su gran admiración por esta novela medieval, ya que para él esta novela de caballería ostenta la ambigüedad de planos narrativos, la mezcla de realidad histórica y ficticia y los cambios de orientación formal que lo sitúa dentro de la corriente, irónicamente, sin duda, de la nueva de Latinoamérica.

ARTHUR NATELLA
*Fordham College*
*Department of Modern Languages*
*BRONX N. Y. 10458*
*USA.*

# *Revistas americanas*




*Buenos Aires: calle Corrientes, a la altura del 3100. En varias cervecerías y cafés de esta calle se reunían los escritores del grupo Florida.*

# Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920

## 1. Los primeros intentos

El calificativo de vanguardistas, aplicado a las principales revistas que surgen en la década de 1920, abre un primer interrogante. Uno puede resolverlo diciendo simplemente que, como tantas otras veces, antes y después, los jóvenes que se incorporan al quehacer desde una situación periférica respecto de los grandes centros europeos de la cultura «universal», buscan dotar a las letras de su país de un envión transformador. Se dice así una enorme verdad, la de que todo el proceso histórico-literario avanza, en dichas zonas, según el ritmo inorgánico que articula, con dificultades, las exigencias internas y las presiones externas. Pero no toda la verdad: es incorrecto exagerar el deslumbramiento por lo foráneo, inclusive porque el mero acto de trasplante provoca, a corto o largo plazo, reacondicionamientos del modelo elegido. Precisamente en torno de esos tres vértices puede leerse el aporte de las revistas literarias vanguardistas de esa década en la Argentina: por un lado, la repercusión de los vigorosos movimientos de avanzada artística europeos, que surgen ya en la década inicial del siglo XX, pero que se incentivan durante los años de la primera posguerra; por otro, la exigencia de una literatura más acorde con el impulso maquinista de un mundo industrializado, lo que implicaba a la vez una urgente necesidad de «actualizarse» y otra de revisar lo que se es o se cree ser y, por tanto, la problemática de la índole nacional; en un tercer ángulo, por fin, la expresión literaria vigente hasta ese momento y que caracterizaría por una tardía asimilación del realismo (Manuel Gálvez), a veces con clara filiación positivista (Benito Lynch), a veces matizada con rasgos modernistas más o menos heteróclitos (Horacio Quiroga, lector de Kipling y Dostoievsky), y que adquiere un sesgo muy peculiar en el verso hispanófilo de Baldomero Fernández Moreno y su escuela (Alfredo Bufano, Pedro Herreros, Luis Cané, etc.). Eso, junto a una aluvional folletería de quiosco *, a la dispersión por los escenarios barriales del género chico criollo, acompañado del tango canción, y a otras expresiones de la literatura popular.

Tal proceso de proyección interna del vanguardismo europeo, su aclimatación y su enfrentamiento con las normas imperantes, sufre a su vez condicionamientos particulares. El primero sería la diversidad misma de esas mentadas vanguardias, oscilantes entre el desenfado irreverente de los futuristas y el sórdido buceo de los superrealistas. Y es notorio, en tal sentido, que nuestros escritores jóvenes más inquietos se inclinaron hacia el primero de aquellos extremos, ignorando o poco

* Entre 1915 y 1925 aparecieron diversos folletos de papel muy rústico, 15 ó 20 páginas incluida la publicidad y un tiraje que, en algunos casos, superó los 200.000 ejemplares. Al lado de escritores conocidos (Roberto Payró, Benito Lynch, José Ingenieros, Hugo Wast, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, etc.) figuraron otros cuya fama se inició dentro de ese espacio para proyectarse luego al circuito del libro, como Marcelo Peyret, Pedro Sondereguer o Josué Quesada. Consigno, entre muchas otras, el éxito de *Ediciones mínimas* (1915-1922), *La novela semanal* (1917-1922) y *La novela del día* (1918-1924).

menos al otro, cuya constitución, además, fue bastante tardía [1]. Esa elección podría entenderse, a su vez, como resultado de la especial coyuntura histórica que vivía entonces el país. En 1922 es electo presidente Marcelo T. de Alvear, un político radicado desde años antes en París, que ni siquiera había participado de la contienda electoral. Su misma elección para el cargo había sido bastante sorpresiva, pues pertenecía, por sus orígenes, forma de vida e inclinaciones, al radicalismo llamado por entonces Azul, que formaba el ala más conservadora de tal partido. Quizá, como han sugerido diversos historiadores, Yrigoyen buscaba neutralizar así el surgimiento de un nuevo caudillo dentro de su propio sector o, al reservarse la designación de un partidario incondicional para la vicepresidencia —Elpidio González—, calculaba que manejaría sin dificultades al frívolo Alvear. Lo cierto fue que esto no ocurrió y que el distanciamiento entre ambas tendencias se agudizó en esos años, al punto que, cuando las nuevas elecciones generales de 1928, los ya «antipersonalistas» se unieron —en el llamado Contubernio— con socialistas independientes y conservadores tratando de impedir sin éxito el retorno al poder del viejo caudillo (Yrigoyen tenía ya setenta y seis años).

La presidencia de Alvear (1922-1928) aprovecha el favorable momento para nuestra economía agroexportadora que va de la crisis productiva de posguerra al «crack» internacional de 1929. Con una balanza de pagos favorable y la alta cotización de nuestro peso, no le resulta difícil gobernar, destinando buena parte de su tiempo a recepciones, inauguraciones o prolongados períodos veraniegos en la ciudad balnearia de Mar del Plata. De hecho, su pasiva política condenaba todas las formas incipientes de industria nacional que se habían desarrollado durante los años de la primera guerra, propiciando de paso una clara penetración en nuestra economía de capitales estadounidenses. Aquella relativa estabilidad, sin embargo, menoscabó la combatividad del activismo obrero y redundó en un eclipse del anarcosindicalismo —tendencia hegemónica de la clase obrera en ese momento—, posibilitando que el nuevo gobierno diera marcha atrás en relación a diversas medidas salariales y de seguridad social acordadas por el primer gobierno de Yrigoyen (1916-1922). Pero existía ocupación plena y el alza de los precios no comprometía más de lo que ya estaba el nivel de vida proletario o de las clases medias, al tiempo que la burguesía agrícola-ganadera y comercial acrecentaba su riqueza y bienestar. El saldo, pues, arrojaba un clima de tranquilidad interna, sobre todo si se piensa en los conflictos (Semana Trágica de enero de 1919, huelgas y conmoción social en la Patagonia) que caracterizaran el anterior gobierno radical. Un clima favorable a las innovaciones, a los cambios en las costumbres, en las modas: la presencia multiplicada del automóvil por las calles de la ciudad y la participación de la mujer en lugares o actividades que le estaban vedados, modifica sustancialmente la vida cotidiana del porteño, que se aficiona a la radiotelefonía, al cinematógrafo, a nuevos ritmos bailables (shimmy, fox-trot, one-step, etc.) de la música sincopada, a una veloz difusión del tango por los

[1] «El año 1924 presencia la fundación oficial del grupo surrealista», asegura NADEAU en su *Historia del surrealismo* (Barcelona, Ariel, 1972, pág. 72), cuando IVAN GOLL publica la revista *Surréalisme* y el grupo que rodea a BRETON lanza su propia publicación: *La révolution surréaliste*. De aquel año es también el primer Manifiesto del surrealismo.

cafés que inundaban la urbe, a la pasión por los deportes, por las hazañas de aeronavegación, por los magazines ilustrados...

Con ese clima social predominante, vinculo el hecho de que haya sido el vanguardismo vital, exultante, dispuesto siempre a la mueca antisolemne, el que cundiera entre nosotros. De sus formas, tuvo especial incidencia el ultraísmo español, cuya representación trajo Jorge Luis Borges al retornar al Río de la Plata en 1921. Pero no todo debemos delegarlo en eso y una prueba de ello es la precursora, poco conocida y contradictoria *Los Raros. Revista de orientación futurista*. Dirigida por Bartolomé Galíndez a comienzos de 1920, fue la primera publicación periódica que mencionó al italiano Marinetti, a la revista sevillana *Grecia* y a los ultraístas españoles, aunque sus caracterizaciones de los mismos adolecieron de aspectos confusos, tanto que su director reduce las más diversas expresiones de la vanguardia europea al calificativo de simbolistas:

> «Todo es simbolismo, amigos míos. Rimbaud y Mallarmé son simbolistas, como simbolista es Huidobro, como lo son Reverdy y Apollinaire, Cocteau y Rivoire, Cannel y Holley, Blaise Cendrars y Cansinos Assens, Priets y Ruche, Decarisse y Salomón» [2].

Como dije, en diciembre de 1921 retorna al país Jorge L. Borges, tras estudiar en Ginebra y permanecer un tiempo en Madrid, y formula en el número 151 de la revista *Nosotros* las cuatro consignas básicas del ultraísmo:

> 1.° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
> 2.° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
> 3.° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
> 4.° Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

A practicarlas se lanzaron él mismo y otros jóvenes entusiastas desde las páginas de una revista mural, *Prismas,* de la que sólo alcanzaron a pegotear dos números por las calles céntricas. «El primer cartel (diciembre de 1921) contenía versos de Borges, González Lanuza, Guillermo Juan, Norah Lange y Francisco Piñero. En el segundo y último (marzo de 1922) se agregaron a los nombrados Guillermo de Torre, Adriano del Valle, R. Yepez Alvear, Salvador Reyes y Jacobo Sureda» [3]. Poco después la sucedió *Proa,* de la que apenas aparecieron tres números entre agosto de 1922 y julio de 1923 [4]. A esa *Revista de renovación literaria,* como la subtitulaban, aportaron la mayoría de los nombrados más algún otro (Roberto Ortelli, Ildefonso Pereda Valdés,

---

[2] La cita y la caracterización de la revista provienen del artículo de ADOLFO PRIETO «Una curiosa *Revista de Orientación Futurista»,* en el *Boletín de Literaturas Hispánicas,* Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, 3, 1961.

[3] LAFLEUR, HÉCTOR RENÉ, PROVENZANO, SERGIO D. y ALONSO, FERNANDO. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968, págs. 85-86.

[4] Con un formato de 33 x 21,5 cm., esta primera *Proa* contaba con sólo cinco páginas y en las tapas de todos los números aparecieron huecograbados de Noral Borges.

Helena Martínez, etc.), y un extraño prosista, casi desconocido para los circuitos literarios oficiales, pero en quien veían los jóvenes a un verdadero maestro: Macedonio Fernández. Vale la pena destacar también la colaboración de algunos españoles (Cansinos Assens, Rivas Paneda, Adriano del Valle), de algunos americanos (Salvador Reyes, Manuel Maples Arce, Alberto Rojas Jiménez) y de algunos europeos traducidos: Rainer María Rilke y Emile Malespine.

En el primer número se pronunciaban colectivamente («Al oportuno lector») en favor de la escuela vanguardista española en que había militado Borges durante su permanencia en Madrid:

> «El ultraísmo no es una secta carcelaria. Mientras algunos, con altielocuencia juvenil, lo consideran como un campo abierto donde no hay valladares que mortifiquen el espacio, como un ansia insaciable de lejanías; otros, sencillamente, lo definen como una exaltación de la metáfora, esa inmortal artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos remozar.»

Una escuela a la que seguía ligado Guillermo de Torre, según se advierte en su artículo «Ultraísmo», del mismo número inicial, donde afirma:

> «La imagen —protoplasma primordial del nuevo substratum lírico— se desdobla y se amplía hasta el infinito en los poemas creados de la modalidad ultraísta. El poeta aspira a construir un orbe nuevo en cada poema, sintetizando en él la esencia depurada del lirismo.»

Borges, por su parte, dictaminaba principios estéticos desde sus notas bibliográficas con apostura confiada de guía. El es el encargado, por ejemplo, de encuadrar el redescubrimiento de Macedonio, a propósito de cuyo inédito «El recién venido» (*Papeles de Recienvenido* sería el título definitivo de la obra, en 1929), desenvuelve una informada explicación sobre la corriente fantástica que va de Poe a Wells, por un lado, y de la que se cimenta en el estilo de Quevedo o de Gómez de la Serna, para concluir:

> «Ensanchando los anteriores ejemplos, quiero apuntar que la novela imaginativa no es más que el aprovechamiento desaforadamente lógico de un capricho. Sólo conozco una excepción. En las digresiones de Macedonio Fernández, paréceme ver una fantasía en constante ejercicio: actividad que briosamente va diseñando universos, no legislados y fatales como un problema de ajedrez, sino arbitrarios y burlones como la mejor partida de truco» [5].

En esa comparación final, así como en su anterior descalificación del estridentismo mundonovista —al que opone «la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocasos»— y de lo que llama con cierto sarcasmo «lírica de términos geometrales», se perfila ya una escisión de Borges respecto de la fe vanguardista a ultranza. Mientras tanto, la ecléctica *Nosotros* vuelve a franquear sus páginas del

[5] *Proa*, núm. 3, pág. 4.

número 60 (septiembre de 1922) a poemas de buena parte de los antes mencionados: Borges, Piñero, Lange, González Lanuza, Ortelli, Guillermo Juan...

Cuando *Proa* reaparece, en agosto de 1924, está presente en su redacción Ricardo Güiraldes, en quien los jóvenes vanguardistas ven a un congénere, a pesar de los años que les lleva, acompañado por Borges, Pablo Rojas Paz y Brandán Caraffa [6]. El fervor ultraísta parece haber mermado y aspiran entonces a un vanguardismo menos escolar, más integrador. Incluso varios artículos de esta segunda *Proa* saldan cuentas con el ultraísmo español, tarea de la que también parece hacerse cargo el diligente Borges en sus artículos «Acotaciones» (núm. 1) a *Prismas,* de González Lanuza, «Después de las imágenes» (núm. 5), en que evoca el momento de su retorno a Buenos Aires, y «Márgenes del ultraísmo. Esquema para una liquidación de valores» (núm. 10). Sucede que él, como anticipé, ha virado hacia una nueva posición estética, muy impresionado por las posibilidades de arraigar la renovación poética vanguardista tal como empezara a hacerlo Fernán Silva Valdés en su libro *Agua del tiempo* (1922). Sus colaboraciones en esta *Proa* van configurando lentamente tal intento: «Interpretación de Silva Valdés» (núm. 2), «La criolledad de Ipuche» (núm. 3), «Acotación del árbol» (núm. 11), «El Fausto criollo» (núm. 12) y «La tierra cárdena» (núm. 13). Sin énfasis doctrinario, Borges va deslizando en ellas su ideal criollista, que definiría como una poética antiquejumbrosa donde la amistad, el querer y el estoicismo ante el sufrimiento sean vertidos en un discurso literario de tono íntimo y ondulación conversacional. Por eso al referirse al autor de *The purple Land,* afirma:

> «El criollo sentimiento de Hudson, hecho de independencia baguala, de aceptación estoica del sufrir y de serena aceptación de la dicha, se parece al de Hernández, gran federal que militó a las órdenes de Prudenzio Rosas, ex federal desengañado que supo de Caseros y del fracaso del agauchamiento en Urquiza, no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra» [7].

Ese criollismo borgeano es todo lo contrario del regionalismo, desecha las palabras vernáculas pintorescas y tiende por lo contrario a un rescate de arcaísmos (véase «Sir Thomas Browne», en el núm. 7), para lo cual recomienda inclusive una serie de métodos en «El idioma infinito» (núm. 12). Si Güiraldes es el paradigma rural de dicho criollismo —la revista publica una selección de sus *Poemas solitarios* en el número 6—, tal actitud no le veda, ni mucho menos, su interés por lo foráneo. Así lo atestiguan las notas que dedica en *Proa* al grupo de intelectuales parisinos que se reúne en la librería de Adrienne Monnier. Su principal admiración dentro de ese grupo es Valery Larbaud, cuyo *Barnabooth* considera un texto prototípico del cosmopolitismo vanguardista. En ese cruce entre la expresión universal más actualizada y los asuntos y sobre todo las modalidades psicológicas pampeanas (los reseros de *Don Segundo*

---

[6] Ahora es una revista libro de 20×16 cm., 64 páginas promedio y una sobria presentación exclusivamente tipográfica, salvo un pequeño círculo centrado. En el número 11 deserta de la dirección Pablo Rojas Paz y en el número 13 Francisco L. Bernárdez reemplaza a Ricardo Güiraldes.

[7] BORGES, JORGE L.: «La tierra cárdena», en *Proa,* núm. 12, pág. 53.

*Sombra,* 1926), está la clave de ese criollismo, para el cual halla Borges una peculiar modalidad al mitificar el suburbio, los cuchilleros y compadres (véase «La pampa y el suburbio son dioses», en el núm. 15).

Ese nuevo sesgo que le dan al vanguardismo argentino algunos de sus cultores no puede hacernos olvidar que el propósito central de la publicación y del movimiento renovador, que se manifestaba sobre todo en la lírica, era actualizarnos respecto de lo que se escribía en Europa. Eso es evidente en las colaboraciones poéticas de Sergio Piñero, Raúl González Tuñón, Pedro J. Vignale, Córdoba Iturburu, Norah Lange, Leopoldo Marechal o Francisco L. Bernárdez. Y en el interés por ciertos escritores extranjeros, como James Joyce, Lubicz Milosz, Raimond Radyguet, F. T. Marinetti, Jules Romains. Además, dan a conocer a un grupo de escritores americanos que han adherido, desde sus respectivos países a los vientos de renovación literaria el uruguayo Sabat Ercasty, los chilenos Pablo Neruda, Rojas Jiménez, Salvador Reyes y Gurruchaga Santa María, los mexicanos Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, etc. Algunos artículos confirman dicho interés: «Neodadaísmo y superrealismo» (núm. 6), de Guillermo de Torre y la reseña encomiástica que traza Ricardo Güiraldes al ensayo de aquel crítico español titulado *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), en el número 13, calificándolo de «libro imprescindible para quien quiera penetrar en la actual vorágine creadora» y del cual vuelve a ocuparse Benjamín Jarnés en el número 15.

La polémica en favor del verso libre, despojado de la métrica y rima tradicionales, está presente en una entrevista a Oliverio Girondo, que reproducen del periódico limeño *Variedades* y donde el autor de *Calcomanías* responde en estos términos:

> —¿Cuáles son sus ideales en cuanto a la forma poética?
> —Creo que cada cual ha de buscar una que se adapte a la confirmación de su estética, de sus piernas, de su nariz.
> —¿Y del metro?
> —¡Adminículo de tendero!
> —¿Y la rima?
> —¡Tambor indígena! Trampolín que sólo sirve, la mayoría de las veces, para saltar de un verso al otro, dando una pirueta en el vacío [8].

De todas maneras, el deseo de aclimatar el bagaje de la nueva estética a las circunstancias locales es lo que predomina. Por eso, un fervoroso propulsor de las escuelas de vanguardia como Guillermo de Torre, al evaluar el decisivo aporte de Oliverio Girondo, señala que sus libros «marcan una consoladora alza barométrica, predicen una aclimatación definitiva, frente a los huracanes regresivos». Su confianza en los hallazgos del versolibrismo parece definitiva y está al servicio de una estética más personal que escolar:

> «Puede verse, pues, que los poemas de Girondo se diferencian de los pertenecientes a la mayor parte de los líricos nuevos en que no se hallan compuestos de imágenes aisladas o de metáforas incrustadas con intermitencias en las estrofas. No existe en

---

[8] «Una entrevista con Oliverio Girondo», en *Proa,* núm. 4, pág. 62.

ellos ese artificioso divorcio que se ofrece frecuentemente entre la descripción y la imagen, visible aun en los más enfebrecidos imaginistas» [9].

Creo que esa disminución de compromiso canónico con la vanguardia les permite incorporar a las páginas de *Proa* escritos que no son estrictamente vanguardistas, como los poemas de Pedro Herreros o Sebastián S. Tallón. Al comentar *La garganta del sapo,* de este último, reconoce Soler Darás que «no es moderno porque no lo necesita», y, en el mismo número 15 y en otra bibliográfica del mismo autor dedicada a *Aldea española,* de Baldomero Fernández Moreno, leemos:

«Posee el virtuosismo de la síntesis. La sencillez es tan pura en él como una palabra sincera a flor de labios. Pero, cuando quiere ser hondo, con dos palabras consigue decirlo todo.»

Un aspecto que no cabe descuidar, en esta segunda *Proa,* es la mayor atención prestada a los renovadores de la prosa. Si ese cometido estuvo antes casi exclusivamente circunscrito a Macedonio Fernández, el espectro se ha ensanchado y abarca breves relatos de Eduardo Mallea o Luis Saslavsky, artículos ensayísticos o paisajistas de Pablo Rojas Paz, viñetas de Enrique González Tuñón e incluso algunos capítulos de las novelas que tiene en preparación el expresionista Roberto Arlt [10]. Asimismo, destaco el deseo de no circunscribirse exclusivamente a lo literario, como lo evidencian las reproducciones o los artículos insertados con cierta regularidad en sus páginas: «Cubismo, expresionismo, futurismo», de Herwarth Walden, y «Claude Debussy», de Pierre Lucas, en el primer número; «Hermen Anglada Camarassa», de Ricardo Güiraldes, en el número 2; «Ensayo sobre la música en España», de M. Arconada, en el número 9; las notas que inicia B. C. (Brandán Caraffa) en el número 10 sobre los «Salones de artes plásticas» y «Pedro Figari», del mismo autor, en el número 12. Y los grabados de Norah Borges, dibujos de Ricardo Passano, Figari Castro o Gustavo Klimt, caricaturas de Salguero Dela-Hanty, retratos de Paul Emile Bécat, etc.

## 2. Martín Fierro (1924-1927)

Este *Periódico quincenal de arte y crítica libre* [11], fue, sin duda, la más sólida, persistente y orgánica de las publicaciones vanguardistas que estoy revisando. Sus cuarenta y cinco números, que pretendieron ser quincenales, se extendieron a un lapso de tres años y nueve meses (de febrero de 1924 a agosto-noviembre de 1927). Durante ese tiempo experimentó diversos sobresaltos: el número inicial resultó semejante a su

[9] De Torre, Guillermo: «Oliverio Girondo», en *Proa,* núm. 12, pág. 21.

[10] En el número 8 publican «El Rengo», como «capítulo de la novela *Vida puerca,* que aparecerá próximamente», y en el número 10, «El poeta parroquial» con el mismo epígrafe.

[11] Mantuvo el formato de 28 x 40 cm. que en la jerga periodística recibe el nombre de tabloid. El número de páginas osciló entre ocho y dieciséis y raramente introdujeron algún suplemento con páginas de otro color —el homenaje a Gómez de la Serna del número 19— o con alguna reproducción en colores. El precio fue siempre de 10 centavos, tanto para los números simples como para los dobles. Se imprimió en los talleres gráficos de Porter Hnos., Entre Ríos, 1585, y alcanzó alguna vez un tiraje de 20.000 ejemplares.

predecesora *Martín Fierro,* de 1919, centrada en la sátira política y cuyos animadores fueran Arturo Cancela, Alberto Gerchunoff, Guerrero Estrella, Carlos D. Viale, Evar Méndez, Héctor P. Blomberg, Hipólito Carambat, José Santos Gollán, Guillermo O. Talamón, Samuel Eichelbaum, Manuel Bronstein, Roberto Martínez Cuitiño, Edmundo Guibourg, José S. Salinas, Luis Le Bellot y José B. Cairola. Algunos de ellos sobrevivieron en esta segunda época, encabezados por el animoso Evar Méndez y, como dije, conservaron inicialmente el tono de sátira política en artículos como «El anillo de amatista», de Pedro García (sobre la negativa del pontífice y sus razones para nombrar obispo a monseñor De Andrea), la «Balada» caricaturesca del intendente, señor Martín Noel, o la «Declaración» de Haya de la Torre, por entonces presidente de la Federación de Estudiantes del Perú.

En los números 2 y 3 se observa ya un alejamiento de lo eminentemente político y civil, una mayor concentración en figuras o cuestiones del campo intelectual: otra «Balada» ridiculiza al historiador Ricardo Levene; «Un gramático», a Arturo Costa Alvarez; «El diablo metido a fraile», a Ortiga Ackermann, y «Las letras en los diarios y revistas» zahiere sobre todo a artículos irrelevantes aparecidos en periódicos *(La Prensa, La Nación, La Razón),* en los magazines de mayor circulación *(El Hogar* y *Mundo Argentino)* y en algunas revistas literarias con las que no simpatizaban *(América, Nuestra América* y *Nosotros)* [12]. A eso sumo el Cementerio de *Martín Fierro,* uno de los hallazgos humorísticos de la publicación, y donde se ensañaban con sus rivales (Jorge Max Rhode, Miguel A. Camino, Juan Torrendell, Manuel Gálvez, Arturo Capdevila, Leopoldo Lugones, etc.) o se burlaban desenfadadamente entre ellos mismos. Dentro de esa tónica despreocupada y alborotadora caben también sus numerosas comidas (en honor de Marinetti, Girondo, Borges, Evar Méndez, *Don Segundo Sombra* y su autor), a las cuales solía clausurar algún desopilante discurso de de Macedonio Fernández o los que pronunciaba encaramanda sobre alguna mesa Norah Lange.

Tales ataques eran coherentes con lo que podríamos considerar editorial del primer número, «La vuelta de Martín Fierro», donde aludían a «el ambiente enrarecido a fuerza de platitud, de ausencia de verdad y de amplia libertad en la expresión del pensamiento». Y retomado más concretamente como falta de un público acorde con las nuevas inquietudes artísticas de los jóvenes en «De música. El público y los autores modernos» y en «Una tarea». Lo que todavía ocupa un lugar restringido en esos tres primeros números es la promoción de nuevas figuras y de una nueva escritura, si bien puedo consignar la presentación de «Guillermo Apollinaire» por E. P., los «Membretes» de Oliverio Girondo y las bibliográficas dedicadas a los libros de Nalé Roxlo y

---

[12] Si bien, esta revista no desconoció la eclosión del joven vanguardismo y le franqueó sus páginas en más de una ocasión, exhibió un ideario estético preponderantemente realista, el de Roberto F. Giusti, uno de sus directores. Además, era demasiado respetuosa del prestigio que ostentaban Ricardo Rojas, Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, etc., como para que los colaboradores de *Martín Fierro* la «perdonaran». Aparte de frecuentes alusiones despectivas indirectas, en el número 33, MARECHAL, BERNÁRDEZ y VALLEJO publican una «Solicitud» dirigida a los directores de *Nosotros,* a la que *Martín Fierro* «se adhiere con entusiasmo», pidiendo, entre otras cosas, «el entierro inmediato del difunto» y que «con los bienes del finado, se dé nacimiento a una revista de vanguardia».

Córdoba Iturburu en el número 1, el elogio de Oliverio Girondo, la reproducción de su «Carta abierta a La Púa», así como de algunos de sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía,* junto a tres poemas de *Las trompas de Falopio,* de Pedro Herreros, en el número 2; un *Lied,* de Keller Sarmiento, y un par de poemas de Andrés L. Caro, en el número 3. Ese aspecto es el que más crece a partir del número 4, en que con la inserción del *Manifiesto* (sin firma, sabemos hoy que lo redactó Oliverio Girondo) esta publicación se define abiertamente. La denuncia de «hipermeabilidad hipopotámica en "el honorable público"» o la «funeraria solemnidad del historiador y del catedrático», así como la postergación de la vida ante las bibliotecas y la pasividad acomodaticia, son los aspectos negativos del texto. A ellos se añade otro, programático, que se basa en la existencia de «una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión» capaz de desentumecer a los jóvenes, adecuarlos al mundo contemporáneo, hacerlos sentirse orgullosos de su condición de americanos. Por ese camino, *Martín Fierro* «tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación», se siente seguro de lo propio sin «desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés».

Tales afirmaciones merecen ser comentadas. Por una parte, sobresale la certeza de que nuestro lenguaje no debe renunciar a sus particularidades, ni temerle a sus diferencias respecto del castellano peninsular e incluso del de otros países americanos. Sobre ella insistieron más adelante otros artículos, como «Hispanoamericanismo» (núm 17), de Pablo Rojas Paz, y cuando la revista se pronuncie airadamente contra la pretención de que el meridiano cultural hispanoamericano parta de Madrid —formulada por Guillermo de Torre en el núm. 8 de *La Gaceta literaria* madrileña—, una de las respuestas, que escandalizó a sus contenedores, fue formulada en jerga arrabalera y firmada burlonamente por Ortelli y Gasset (véase «A un meridiano encontrado en una fiambrera», del núm. 42). Por otra parte, percibe que esos intentos de despegue cultural autónomo no se apoyan en una industria propia equivalente ni la reclaman. Se establece así un desfasaje entre lo cultural y lo económico-político que *Martín Fierro* arrastraría a lo largo de toda su trayectoria. Evar Méndez, director de la misma de los números 1 al 17 y 36 a 45 (durante un período intermedio, números 18-35, integró un Comité del que participaban también Girondo, Sergio Piñero y Alberto Prebisch) consiguió imponerle cierto apoliticismo, tras el cual se encubría su fidelidad a los próceres de la Argentina oficial. Salvo una nota aislada y que reproducía otra aparecida en la *Revista de Occidente* (véase «Impresión de un economista de la Argentina», núm. 16), acerca de nuestra dependencia económica de Inglaterra, *Martín Fierro* se debatió en la contradicción de proponer una revisión del sistema artístico vigente sin vincularlo con una política cultural consecuente y por eso mismo estalló, a fines de 1927, cuando ante la inminente renovación presidencial un grupo importante de sus colaboradores (Francisco L. Bernárdez, Nicolás Olivari, Pablo Rojas Paz, Leopoldo Marechal, Ulises Petit de Murat y Jorge L. Borges) conformaron el Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, en oposición al alvearismo de Evar Méndez.

Volviendo atrás, una característica esencial de la revista fue su apertura hacia lo

nuevo que llegaba principalmente de Europa, a la difusión de escritores como Paul Morand, Aldo Palazzeschi, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna, Valery Larbaud, etc. No es de extrañar por eso que sus colaboradores viajaran con frecuencia al Viejo Continente y eso fuera motivo de informaciones, en especial cuando tales viajes —el caso de Girondo, pero también de Bernárdez, Piñero o Marechal— les permitían oficiar como corresponsales del periódico. Por esa vía consiguieron que Maurice Raynal, Germaine Curatella Manes, Nino Frank, Jean Prevost y Marcelle Auclair colaboraran en *Martín Fierro* desde los números 27/28 y que más tarde, por mediación de Guillermo de Torre, lo hicieran, asimismo, algunos escritores españoles jóvenes.

Una virtud de la publicación fue ir acordándole un espacio cada vez más significativo a las artes plásticas e incluso a la música [13]: del pintor cubista argentino Pettoruti se ocupó Xul Solar en los números 10/11 y Alberto Prebisch, con motivo de su exposición en la galería Witcomb, en el número 25. El mismo Prebisch escribió sobre el «Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas» (núms. 5/6) alertando acerca del carácter retardatario de la muestra, salvo contadas excepciones y, juntamente con Vautier, firmaron muchas notas vinculadas con la arquitectura o la decoración de avanzada, con las necesarias ilustraciones. Si repasamos los nombres de plásticos argentinos (Butler, Basaldúa, Curatella Manes, Fioravanti, Badi, Centurión, Irurtia, Gutero, etc.) y extranjeros (Picasso, Braque, Seurat, Bourdelle, Dalí, Ernst, Orozco, Rivera, etc.) que destacaron «... se comprenderá la labor cumplida por Martín Fierro en el terreno de las artes plásticas» [14]. La nota de El Director titulada «Quién es Martín Fierro?» (núms. 12/13) reitera la necesidad de crear «un ambiente artístico» y favorecer «la avanzada intelectual» revolucionaria, «en oposición al espíritu reaccionario o conservador, cuyos representantes, si por propia equivocación un momento formaron parte del grupo, fueron eliminándose al comprender su error, como es el caso ocurrido últimamente» [15]. De ahí también su interés por un invento con enormes posibilidades artísticas, como el cine, del cual se ocupó en reiteradas ocasiones Leopoldo Hurtado.

En cuanto a enemigos, señalé ya los que eran identificados en el primer número. Dentro de ese bloque, sin embargo, podría desglosar, por un lado, a los académicos, jurados, funcionarios oficiales y escritores consagrados. En ese rubro entrarían notas como «El Concurso Municipal» (núms. 3/4), «Emoción y S», de González Lanuza (núms. 10/11), «Al público» (núm. 19), «Un cuadro rechazado» (núm. 24), etc. Con respecto a Lugones, verdadero paradigma del intelectual en esos momentos, los

---

[13] Ya en el primer número, LUIS LE BELLOT en «De música. El público y los autores modérnos» habla de un «persistente malentendido entre el público y los compositores que representan la vanguardia en el momento actual» y de que se debería educar «la sensibilidad y sentidos perceptivos para la comprensión de los autores modernos». A ese fin destinan luego, creo, artículos como «Pacific 231 de Hoenegger» en el número 20 y «Hoenegger y Le Roi David» en el número 24, ambos de E. E. BULLRICH, así como los comentarios acerca del director Eugenio Ansermet y su repertorio.

[14] GONZÁLEZ LANUZA, E.: *Los martinfierristas.* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pág. 95.

[15] La alusión puede estar dirigida a quienes —es el caso de Nalé Roxlo, Ernesto Palacio, que firmaba con el seudónimo Héctor Castillo, u Horacio Rega Molina— habían desertado de la empresa por no coincidir totalmente con su orientación.

ataques adquirieron diversos matices, desde la burlona «Salutación a Lugones» o la paródica «Salutación a Ricardo el Venturoso», del número inicial, hasta los cuestionamientos estéticos de Leopoldo Marechal: «Retrueque a Lugones» (núm. 26) y «Lugones y otras especies de anteayer» (núm. 32). Ven en él, sobre todo, al «responsable» del amaneramiento modernista de que eran culpables en verdad sus imitadores tardíos, según se desprende las parodias de dicho estilo poético incluidas en el núm. 28. Son varios sonetos y el primer cuarteto de *Noche* dice, por ejemplo:

*«En tu liga color de berenjena*
*Se desmayó la tarde soberana*
*Cual si fuera una mina bataclana*
*Que se afeitó el sobaco y la melena.»*

Más específica es la reacción contra el realismo y el arte costumbrista, notoria en los diferentes golpes lanzados contra Manuel Gálvez: la bibliográfica que Héctor Castillo hace de *El espíritu de aristocracia y otros ensayos* (núm. 7), la apócrifa Carta «De Gorki a Manuel Gálvez» (núms. 14/15) y «Gálvez y la nueva generación», de Horacio Linares (núm. 18), quien comienza diciendo: «Toda pretensión regionalista es incompatible con una amplia y profunda visión estética de las cosas.» Tal animadversión podría completarse con diversas inscripciones en el Cementerio o el Parnaso satírico de la revista, dedicadas al mismo Gálvez, a Baldomero Fernández Moreno, a Horacio Quiroga, etc. Me limito a transcribir dos muestras de las mismas:

*«Aquí yace Manuel Gálvez,*
*Novelista conocido;*
*Si hasta hoy no lo has leído,*
*Que en el futuro te salves»* (núm. 2)

*«Tan sintético en todo fue Fernández Moreno,*
*Liróforo*
*y galeno,*
*que, muerto, cupo en una de las cajas de fósforo»* (núm. 32).

Por último, cabría recordar sus pullas contra lo que consideraban infraliteratura popular: las publicaciones de amplia difusión, con las que estaban comprometidos muchas veces los escritores de Boedo [16]. A todos les reprochaban, en última instancia,

[16] El nombre de esa calle de un barrio populoso, donde estaba la imprenta de Antonio Zamora, sirvió para identificar a quienes se pronunciaban por un arte al servicio de lo social: las revistas *Los Pensadores, Extrema Izquierda* y *Claridad*, los escritores Alvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Gustavo Riccio, Leónidas Barletta, etc. Por contraposición, los martinfierristas se sentían bien en el centro de la ciudad y en la elegante calle Florida. Al mudarse la redacción del periódico a la intersección de aquella arteria y Tucumán, escribió La Dirección: «Estamos donde deberíamos estar: en pleno centro, donde la ciudad es más actual y más venidera (...). Aquí, en la calle Florida, en donde la ciudad es como una síntesis de sí misma y del país, muy cerquita del puerto, para tener bien presente que por allí en inmensa parte ha venido de afuera nuestro espíritu y nuestra sangre y a donde definitivamente iremos para ser juzgados, por aspiración o por gravitación» («Martín Fierro 1926», en los núms. 27/28).

prostituir el arte mediante empresas redituables, con un evidente prejuicio hacia la profesionalización del escritor. Ya en el número 1, Evar Méndez marcaba rumbos con «Rubén Darío poeta plebeyo», donde se lamentaba de que merced a «una popularísima edición de las *Prosas Profanas,* en vulgar papel de diario, 32 páginas que contienen la obra en apeluscada tipografía», se adueñara de tan exquisito mensaje «la plebe iletrada», a tal punto que recitarían sus poemas «las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros en las pringosas pizzerías locales (...) en sus fábricas y cabarets, en el pescante de sus carretelas y en las sobremesas rociadas con Barbera». Tal elitismo reaparece en el «Suplemento explicativo de nuestro Manifiesto. A propósito de ciertas críticas» (núms. 8/9), cuyo estilo revela la mano de Evar Méndez, pero que compromete a todos desde que aparece firmado por La Redacción. Vuelven a referirse a «la existencia de una subliteratura que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto». Contrariamente, *Martín Fierro* se distingue por el apoyo creciente que va encontrando entre lo más selecto de nuestra juventud literaria» y porque sus redactores «hemos tenido una educación doméstica lo suficientemente esmerada», lo que les permite emplear un castellano irreprochable y no expresarse «en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos» como los boedistas. Pronunciamiento conservador en materia lingüística y social, confirmado y aun aumentando por otro pasaje:

> «Nuestra redacción está compuesta por jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos por completo a cualquier afán de lucro que pueda desviarlos de su camino. Todos tenemos una sensibilidad suficientemente refinada (...). Todos respetamos nuestro arte y no consentiríamos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda. Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna "pronunzia" exótica...»

Convendría aclarar, eso sí, que los martinfierristas fueron leales con sus adversarios y no les negaron el derecho a pronunciarse desde sus mismas páginas. La tan mentada polémica con los escritores de Boedo surge de los artículos «Martín Fierro y yo» (núm. 7) y «Polémica» (núms. 10/11) publicados por Roberto Mariani [17], quien se permite denunciar en ellos el artepurismo martinfierrista y oponer la «precisión realista» a las «vagas ondulaciones futuristas», a «los ejercicios de glosolalia ultraísta» de sus colaboradores. Claro que a su turno le responden, como en «A propósito de ciertas críticas» (núms. 8/9) o «Párrafos sobre la literatura de Boedo» (núm. 26), donde Santiago Ganduglia —curiosamente, un apóstata del boedismo— subraya las implicancias entre revolucionarismo político y reaccionarismo estético y descalifica el naturalismo al que apelan los escritores de dicha tendencia.

---

[17] Con este autor, cuyos *Cuentos de la oficina* significan un inteligente aprovechamiento de los aportes proustianos a la narrativa argentina, es curioso e inexplicable —por otras razones que no sean la inquina del momento o los ya señalados prejuicios en materia lingüística— que los martinfierristas se expresen de esta manera: «Yace en "queste lindo niche" / Por temor de que se pierda / Roberto Mariani, chiche / Y honor de "La Extrema Izquierda" / El mismo se ahorcó en la cuerda / De su estilo cocoliche» (E. M. —Evar Méndez— en los Nichos de núms. 8/9).

Me quedaría mostrar en qué medida esa forma particular de criollismo practicada por Borges en la segunda *Proa* se advierte también en *Martín Fierro.* La elección del título dado a la revista parecería implicar ya un principio de respuesta, aunque es cierto que eligieron el mismo sus predecesores de 1919; una hojeada a la colección completa, sin embargo, arroja resultados positivos. Un hálito de criollismo rural y/o suburbano la recorre. Del primero hay indicios por lo menos de «Don Pedro Figari» (núms. 8/9), nota de Ricardo Güiraldes, que se renuevan con motivo de una exposición del mismo pintor uruguayo, comentada en el número 19, de una propuesta de Oliverio Girondo para erigir un monumento a José Hernández (núm. 22), o a propósito de los apuntes bibliográficos que Borges dedica a libros de Pedro Leandro Ipuche (núms. 30/31) y Fernán Silva Valdés (núms. 24 y 33). Es un criollismo que resulta, como adelanté, de una amalgama entre el asunto nativo y los recursos expresivos de la vanguardia, tal como se dio en *Agua del tiempo,* en verso, o en *Don Segundo Sombra,* en prosa. En esta última novela, acotaba Sergio Piñero, Güiraldes había sabido rescatar una modalidad psicológica del paisano afín con las escuelas de vanguardia y convertirla en sustento de su configuración estética:

> «El sintetismo es gaucho por excelencia. Y conviene apuntar que poseemos un sintetismo nuestro, probablemente más fuerte —y desde luego más puro—, que los modernos europeos. Fue notoria cualidad del paisano la parquedad de palabras, la lisura de la frase y la facilidad en la metáfora...» [18].

Al tiempo que se distanciaba claramente de las variantes de narrativa popular gauchesca provenientes del *Juan Moreira* (1880), de Eduardo Gutiérrez:

> «Marcó huellas en la pampa y ubicó al gaucho por gaucho, no por malevo, payaso como Moreira o cuchillero (...). Cantó en cifra, o en estilo, siempre con el alma de gaucho puro, bien distinto, por cierto, de aquellos que cantan "en argentino" o fuera del corral presumen de baqueanos en menesteres de lazo.»

Tales palabras suponen una coincidencia con el objetivo estético de Güiraldes, que era —de hecho, no sé si en sus propósitos— idealizar al gaucho extinguido para oponerlo a los nuevos tipos humanos y sociales que estaba produciendo la asimilación posinmigratoria, del mismo modo que Borges mitifica al malevo —proyección arrabalera del gaucho— por oposición a los compadritos posteriores, en los cuales advertía rasgos itálicos. O sea, que ahí vemos reaparecer prejuicios elitistas señalados en otros lugares de la revista, los cuales se vuelven muy patentes cuando el propio Borges o Piñero hablan de la música popular urbana. Este último, en «Salvemos al tango» (núm. 20), destaca el foso que separa a los primeros tangos finiseculares de los cantados en la década del 20. Aquéllos estaban empapados de espíritu criollo y los otros, en cambio, traslucían el proceso inmigratorio y sus consecuencias:

> «La música cambió totalmente: a la energía cadenciosa de Argañaraz, El clavo, El choclo, Rodríguez Peña, sucedió la clownesca sensualidad de El irresistible, Una

[18] PIÑERO, SERGIO: «Don Segundo Sombra, relato de Ricardo Güiraldes», en *Martín Fierro,* núm. 33.

noche de garufa, El apache argentino, para caer fatalmente en la roseola del tema conventillero, la "percanta" que perdió la doncellez, el "bacán" triste y cornudo: Ivette, Mi noche triste, Milonguita, Mano a mano, y mil más que no recuerdo.»

A esta veta criollista se puede atribuir la reproducción, en el número 25, de «Al tal vez lector», prólogo de Borges a su libro de poemas *Luna de enfrente* (1925) editado por *Proa* y donde aclara:

> «Hoy no quisiera conversarte de técnica. La verdá es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barulleras las rimas. Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni en arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña.»

Tal criollismo implicaba una precisa distinción respecto de las formas verbales gustadas por los lectores o espectadores menos sutiles —los que consumían la profusa folletería de quisco o asistían masivamente a las representaciones del género chico—, según se lee también en dos trabajos de Leopoldo Marechal: su comentario de *Luna de enfrente* (núm. 26) y su artículo «El gaucho y la nueva literatura rioplatense» (número 34). Entre las formulaciones más orgánicas de dicho criollismo en *Martín Fierro* computaría las respuestas de Ricardo Güiraldes y Pedro Figari a la encuesta sobre la probable existencia de una mentalidad nacional distintiva en los números 5/6. Contrasta con ellas, sin duda, Roberto Mariani, pues al centrar en el tango la manifestación de una sensibilidad argentina opta por la síntesis que resultó del aluvión inmigratorio y no por una abstracta entidad, milagrosamente conservada al margen de los cataclismos demográficos operados por la conducción política oligárquica en el país y en su pueblo.

## 3. Otras revistas más heterogéneas

Si bien cronológicamente su aparición es algo anterior a *Martín Fierro,* he pospuesto la consideración de *Inicial*[19] porque no tuvo una línea definidamente vanguardista como la anterior. Ya en la declaración de principios del número uno, parece, por una parte, tender a una iconoclasta depuración del ambiente artístico, pero por otro aclara que *Nosotros* hizo algo similar en su momento de aparición; abjura de las instituciones oficiales en un párrafo y aclara en otro que los jóvenes deben avanzar «volviendo atrás la mirada para la contemplación serena de los modelos de perfecta belleza que nos han dejado los héroes y los artistas». En ese mismo número inicial, las notas de Keller Sarmiento o González Lanuza abogan por aspectos de la estética renovadora, mientras que «Jorge Bermúdez, pintor de raza», incluida entre las Notas de Arte, es una defensa del pintoresquismo realista en pintura. Iguales contradicciones compruebo entre las críticas bibliográficas: a Borges le reprochan apartarse en *Fervor*

[19] Esta revista libro de 23 × 18,5 cm. y un promedio de 100 páginas editó diez números entre octubre de 1923 y mayo de 1926. Impresa en papel económico y con una diagramación de tapa casi ingenua, se vendía a $ 1.

*de Buenos Aires* (1923) de la fórmula poética ultraísta hacia un prosaísmo anecdótico afín con el de *Agua del tiempo;* y a Guillermo de Torre, en cambio, que su poesía de *Hélices* no sea «reflejo de un estado de ánimo ni descripción de impresiones lugareñas».

Tal vez el elogioso artículo que Roberto Ortelli dedica a «Elías Castelnuovo» marca inmejorablemente el grado de compromiso de la revista con los de Boedo, cuestión que, como vimos, era motivo de polémicas y de posiciones irreductibles en *Martín Fierro.* Para *Inicial,* el autor de *Tinieblas*

> «Representa una época caracterizada por la literatura desteñida de los Gálvez y los Zuviría, de las novelas semanales y de los libros vacuos, una reacción llena de masculinidad y de fe» [20].

Por lo que se ve, esta revista considera igualmente plausibles las reacciones de Florida y de Boedo contra la literatura entonces vigente, para lo cual aislaban el realismo oportunista de las publicaciones masivas del naturalismo de tesis practicado por quienes tenían su editor en Antonio Zamora. Comparten con *Martín Fierro,* eso sí, el desprecio por los escritores que anhelaban sobre todo la comunicación con públicos mayoritarios aun al costo de ciertas concesiones y a lo que ellos califican llanamente de mercantilización. Así en el número 4 y en la sección *Protestamos...,* que es de las más beligerantes de *Inicial,* se pronuncian contra «la deshonestidad de los que hacen la literatura un comercio y explotan desvergonzadamente los métodos comerciales de reclame, como los empleados por el doctor Martínez Zuviría, lo que supone una absoluta degradación en el nivel moral de un escritor».

Las incongruencias apuntadas eclosionan en el número 5, o mejor en los dos números 5 de *Inicial.* Uno dirigido por lo que llamaría a la boedista (abril de 1924) en el que figuran como redactores Roberto A. Ortelli, Brandán Caraffa, Luis E. Soto, Roberto Cugini y Raúl González Tuñón, como director artístico Salvador Dela-Hanty y como administrador Luis Diéguez. Sintomático en tal sentido es el artículo «Nuestro Teatro», de Alvaro Yunque, donde vuelca todo su ideal pedagógico reformista contra el teatro comercial de la época, porque, a su juicio, el artista es un apóstol que carece de lugar en la sociedad capitalista y el espectador, cuando no tiene «un ideal de fraternidad humana», deja de llamarse pueblo para convertirse en «público o plebe, vale decir vulgo». Semejante es la nota «A la juventud» por su carácter «progresista». Y en cuanto a los poemas de José S. Tallón, Mariano Torres y Raúl González Tuñón *(Señor Jesucristo* rechaza las dictaduras de Mussolini y Lenin y les opone el ejemplo de Ghandi en Oriente y de Malatesta o Rolland en Occidente, más una referencia a «los rojos sermones de Miguel de Bakounine»), confirman el giro, al igual que el artículo de Cugini sobre Zonza Briano, en el que distingue a «los modernistas serios» de «los que degeneran la función del realismo y llegan a la caricatura» o «los "ultras" que caen en el dogma del individualismo».

El otro número 5 (mayo de 1924) tiene como redactores a Roberto A. Ortelli, Homero Guglielmini, Roberto Smith y Ruiz de Galarreta, equipo que seguirá editando, en adelante, la revista. Mantienen el interés por el autor de *La deshumaniza-*

[20] ORTELLI, ROBERTO: «Elías Castelnuovo», en *Inicial,* núm. 3, pág. 54.

*ción del arte* [21] (véase «Algo más sobre Ortega y Gasset», de Homero Guglielmini) y dan cierto espacio al criollismo con la publicación del poema *Ha caído una estrella,* de Silva Valdés, y el artículo «La traducción de un incidente» en que Borges, tras informar sobre el predominio que los adláteres de Gómez de la Serna han obtenido frente a los de Cansinos Assens, en España, y reconocer nuestra deuda con los clásicos europeos, concluye: «Creo que deberían tener nuestros versos sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar.»

Sin embargo, la depuración no dio el triunfo definitivo a ninguna de las líneas en pugna. En el número 6, por ejemplo, Borges dedica un artículo hiperbólico al lúdico Gómez de la Serna, comparándolo nada menos que con Walt Whitmann, mientras que «Unamuno y el indiferentismo» no deja dudas respecto de que el compromiso ético debe anteponerse a los gestos estéticos y condena a Ortega y Gasset y a Gómez de la Serna por permanecer indiferentes ante la suerte corrida por Unamuno, víctima de la dictadura de Primo de Rivera. La convivencia de la nota de Castelnuovo «Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebecquer» y del saludo encomiástico a la formación de la Asociación de Amigos del Arte, en el mismo número 6, es otra prueba concluyente de que, a pesar de la aparición de los dos número 5, *Inicial* sigue un derrotero oscilante entre Boedo y Florida del que nunca logró zafarse.

De cualquier modo, el sector martinfierrista persiste en los números siguientes: «Arte novísimo», con motivo de una exposición de Pettoruti (núm. 7); un artículo de Francisco L. Bernárdez en que se refiere a Wilde y a la tradición humorística argentina hasta Macedonio Fernández (núm. 8); la bibliográfica del *Romancero,* de Lugones, a cargo de Jorge L. Borges (núm. 9); una muestra de «Poesía americana de vanguardia», tomada del *Indice de la poesía americana* que compilara el peruano Alberto Hidalgo; el «Examen de un soneto de Góngora», de Borges. Pero su definición en favor del hispanoamericanismo cultural los induce a adoptar actitudes menos frívolas que las del vanguardismo, al cual por eso mismo fustigan:

> «Y así se explica que quienes quieran destruir no sólo las ideas sino las obras y las personas, con una sola frase que, después de todo, no es más que una greguería. Lo doloroso es ver que no les basta con pensar y crear greguerías, sino que quieren convertir en otra greguería la vida misma [22].

Los artículos de Miguel A. Virasoro y de algunos otros evidencian una posición tomada en materia filosófica, que podría calificar de vitalista (véanse «Un filósofo de la Nueva Generación», que es Ortega y Gasset, en el número 3; «La nueva filosofía de Spengler», de Alberto M. Etkin, en el número 6; «El misticioso italiano contemporáneo», de Vicente Fatone, en el número 8, etc.), lo cual no los aleja demasiado de *Martín Fierro,* pero sí lo hace su mayor respeto por Anatole France y

---

[21] Tal vez la presencia del español ORTEGA Y GASSET sea en *Inicial* equivalente a lo que GÓMEZ DE LA SERNA en primer término y algo más sectorialmente CANSINOS ASSENS representan para *Martín Fierro.* Así lo confirma un artículo del número 3 titulado «Un filósofo de la Nueva Generación», donde a propósito de *El tema de nuestro tiempo* se afirma que «nadie, como Ortega y Gasset, puede darnos una mejor definición de la nueva sensibilidad...».

[22] «De nuestro ambiente», en *Inicial,* núm. 8, pág. 134.

Romain Rolland (véanse «Al margen de Anatole France», de Carlos M. Onetti, en el número 7, y «Casi bibliográfica», en el número 10) e incluso por figuras intelectuales argentinas de otras generaciones («Ingenieros», número 9), aunque no compartan demasiado sus ideas. Tal respeto, sumado a su afirmación de hispanoamericanismo antiyanqui y a su reafirmación del reformismo universitario, acaban de definir el perfil de *Inicial,* la que en materia estética tuvo, como vimos, un itinerario vacilante. No así al descalificar los espectáculos más populares de ese momento, con tanta energía como *Martín Fierro:*

> «No hay inquietud, no hay un afán de belleza superior, no hay un indicio de teatro nuevo. Pobre, mediocre, inútil, el teatro criollo no vale, en verdad, el fabuloso dinero que produce.
>
> Pirandello, Fausto María Martini, Rosso di San Secondo, Kayser, Andreiev, el Teatro Popular ruso, no han servido para orientar a nuestros autores» [23].

Más lejos del espacio delimitado por *Prismas, Proa* —en sus dos épocas— y *Martín Fierro,* se ubican *Valoraciones* [24] y la *Revista de América* [25]. En aquélla, la preocupación menos ceñida a lo artístico, y en especial a lo artístico renovador, y la mayor cantidad de artículos de carácter lingüístico, filosófico, político, pedagógico, etcétera, son rasgos diferenciales bien notorios. Su carácter universitario fue visto como una limitación y es curioso que justamente la equívoca *Inicial* lo señale. Tras saludar la aparición del tercer número de *Valoraciones,* dicen en su número 6, en la sección Revista de revistas:

> «Desearíamos ver en *Valoraciones* más alarde combativo, más ansiedad por lo nuevo; desearíamos —sobre todo— verla aligerada de ese lastre académico y universitario que desbarata su impulso esencial hacia los vuelos atrevidos: un poquito más, en fin, de esa temeraria *indignatio* que decía Juvenal, resorte de la elocuencia y sello de la juventud.»

Consecuentes con dicha descripción, en *Valoraciones* son capaces de atacar a Lugones por sus conferencias profascistas del Coliseo, al mismo tiempo que en una bibliográfica Ripa Alberdi coloca a Julio Noé junto a Roberto Giusti y a Melián Lafinur entre «los mejores críticos argentinos». Precisamente Ripa Alberdi, muerto imprevista y tempranamente, es motivo de un sentido homenaje en el número 2 por parte de quienes lo reconocen como un discípulo aventajado (Arturo Marasso Roca, Jorge Max Rhode, Julio Noé y Carmelo Bonet) y destacan el sesgo más clásico que moderno —«en cuanto clasicismo importa eternidad y modernismo significa anécdota

---

[23] «Nuestro Teatro», en *Inicial,* núm. 10, pág. 27.

[24] Revista libro de 18 × 27 cm., que tuvo entre 74 y 100 páginas. La portada incluía un sobrio recuadro y el pequeño grabado de una cabeza, pero desde el número 7 se da mayor importancia al título, colocado en el extremo superior y con una tipografía más llamativa, y se centra un grabado de mar, velero, columna y cielo con estrellas. La editada al establecimiento tipográfico Alberdi, de Mario Sciocco y Cía., de La Plata.

[25] Revista libro de 21 × 14,5 cm. y 64 páginas. En el último número modifica el formato (16 × 23 cm.), reemplaza el anodino beige de tapa por un rojo púrpura e incluye una reproducción sobrepuesta en papel ilustración del pintor Xul Solar.

y contingencia»[26]— de su poesía, compuesta por «versos cuyo fervor romántico estaba disimulado por la clámide griega»[27]. Esta figura nos da la pauta de la posición estética cautelosa de la revista, en la cual apenas puede transparentarse un relativo interés por los grupos jóvenes que convulsionaban el ambiente literario argentino. Por ejemplo, en notas como «El nuevo esteticismo», de Carlos Astrada, poblada por citas de Ortega (núm. 3); «Sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti», de Pedro Henríquez Ureña (núm. 5); «Le Pacific», de Ricardo Güiraldes (núm. 7); «El tamaño de mi esperanza», de Borges, «La deshumanización del arte», de Jaime Torres Bodet, y «Celuloide», de Leopoldo Hurtado, en el número 9; dos páginas en prosa poética de Rojas Paz (núm. 10) y «Cartas sin permiso» (núm. 12), de Alfonso Reyes. En ese plano, lo más significativo es el Primer Salón de Escritores, original idea que incluye varios dibujos de Oliverio Girondo y otros de Güiraldes, Adelina del Carril, Córdoba Iturburu, Ricardo Molinari, Francisco L. Bernárdez, Eduardo Mallea y Jorge L. Borges. *Valoraciones* no es del todo indiferente, pues, al problema de la renovación estética, y es comprensible por eso que se la mencione en *Martín Fierro* dentro del frente favorable al vanguardismo[28]. Pero es cierto que falta en ella ese entusiasmo juvenilista e irreverente del martinfierrismo y que el aporte de lo nuevo es juzgado, en todo caso, con equidistancia profesoral (véanse los artículos «En busca del verso puro», que en los números 10, 11 y 12 publica el dominicano, residente en Buenos Aires como profesor universitario, Pedro Henríquez Ureña).

La *Revista de América. Organo de la juventud* fue dirigida por Carlos A. Erro, tuvo como jefe de redacción a Leónidas de Vedia y como administrador a Enrique Lavié, hasta que en el número 4 ingresa un nutrido grupo de jóvenes a la redacción: Eduardo A. Mallea, Ernesto Palacio, Luis Saslavsky, Pablo Rojas Paz, Lucio Cornejo y Eduardo Keller Sarmiento. Esa modificación indica un franco avance de los vanguardistas en una publicación que desde sus comienzos comparte, y aun ahonda, el americanismo de *Valoraciones* (véanse «El espíritu de América», en el número 1, y otros artículos del director en los números siguientes) y desde allí juzga el momento literario que vive el país. El mismo Erro se encarga de hacerlo en «El poeta que estamos esperando» (núm. 5), al señalar la importancia de dos libros aparecidos en 1925: *Luna de enfrente,* de Borges, y *Poemas nativos,* de Silva Valdés. Les reconoce «el afán de una obra específica que no conoció la generación de Rubén y Lugones», aunque ambos carezcan de énfasis afirmativo respecto de la realidad cultural americana. Falta, pues, el poeta que exprese «ese algo nuevo que se está gestando' que se impone de continuo y debe forzosamente venir».

A partir del número 4, como dije, tienen mayor cabida los poetas de la vanguardia

---

[26] NOÉ, JULIO: «Héctor Ripa Alberdi», en *Valoraciones,* núm. 2, pág. 92.

[27] BONET, CARMELO: «Héctor Ripa Alberdi», en *Valoraciones,* núm. 2, pág. 98.

[28] El artículo «Martín Fierro 1926» (núms. 27/28) firmado por La Dirección termina diciendo: «Estamos todos los de antes y todavía muchas figuras nuevas (...) y que, con los hasta ayer camaradas de *Proa,* los admirables amigos de *Valoraciones,* de *Inicial* y de *Revista de América,* los de *La Cruz del Sur* y *Teseo,* del otro lado del Plata, y todos los jóvenes escritores que quieran colaborar en la patriada tienen en las páginas de *Martín Fierro* y en el corazón de sus redactores comprobada la extensión de su simpatía, o saben que pueden disponer de su amistad.»

juvenil argentina, pero también la prosa igualmente renovadora de Mallea —colaboraba desde el primer número—, Saslavsky y Rojas Paz. Un artículo como «La falacia del americanismo» cuestiona lo que venía diciendo el director desde que apareciera la revista y, aunque Erro trata de probar así el democratismo de la publicación, lo cierto es que queda bastante descolocado. Por último, en los números 5 y 6 se advierte un brote paródico y humorístico equivalente del que viéramos en *Martín Fierro:* la «Carta abierta de Juan Manuel de Rozas a Jorge Luis Borges», firmada por Antonio Vallejo, y la «Curiosa antología de jóvenes prosistas» en que se burlan de los rasgos innovadores que distinguen a la escritura de Borges, Rojas Paz, Mallea y el español José Bergamín.

Mención aparte merce la «Carta a un poeta joven», de Ernesto Palacio, pues enjuicia desde el nacionalismo en que se había enrolado lo que considera una prueba de «nuestra condición de colonias intelectuales», sin ninguna compasión por las vanguardias, de las cuales confiesa haberse desengañado:

> «Una instintiva reacción contra la borrachera de mutuo elogio y otras orgías verbales que en los mencionados canáculos se estilaban llevóme a contemplar desde fuera el panorama de la nueva generación. El aire libre despejó los vapores que turbaban mi razonamiento y acerté nuevamente a ver las personas y los hechos en su tamaño natural. Entonces empecé a comprender algo que debía haber sospechado mucho antes, es decir, que había contribuido simplemente a formar una capilla nueva y que todos los ideales que al principio nos apasionaron se subordinaban en definitiva a mezquinas cuestiones de política literaria. Vi claramente que la exaltación vanidosa y el culto del éxito se sobreponían a todo motivo de índole superior y cómo, ya en franca bancarrota de óptica colectiva, se elogiaba a figuras mediocres en detrimento de otras que no pertenecían al grupo... Pero mi principal descubrimiento, el que me lleva a afirmar la ninguna importancia del movimiento juvenil en nuestra vida nacional, consistió en comprobar la falta absoluta de esas personas representativas cuya aparición caracteriza a las grandes épocas de cultura. No había, efectivamente, en las revistas de vanguardia más que un conjunto de mediocridades, siempre en aumento con el aporte de nuevos poetillos y filosofantes atraídos en masa por la facilidad de la cotización. Toda esa gente cultivaba una literatura especial hecha de balbuceos, greguerías y metáforas sueltas y trataba de justificar con el estribillo de "hacer ambiente" los golpes de bombo que menudeaba para reclamo de la propia mercadería» [29].

Se puede cerrar esta revisión de revistas argentinas de vanguardia con *Síntesis,* en la cual observo cómo la iconoclasia innovadora va cediendo paso a actitudes más mesuradas y los ayer martinfierristas comienzan a reacomodarse junto a las firmas consolidadas, o en procesos de consolidación, del liberalismo intelectual argentino. Sus 41 números aparecieron entre junio de 1927 y octubre de 1930. Era una revista-libro mensual de 23 x 16 centímetros y de unas 125 páginas; fue dirigida en un principio por Xavier Bóveda, a quien el arquitecto Martín Noel reemplazó a partir del número 8, de enero de 1928. Formaban el Consejo de Redacción el citado Noel, Coriolano Alberini, J. Rey Pastor, Emilio Ravignani, Carlos Ibarguren, Arturo

---

[29] PALACIO, ERNESTO: «Carta a un joven poeta», en *Revista de América,* núm. 4, págs. 36-37.

Capdevila y, por los jóvenes, Jorge L. Borges. Era secretario general de la publicación Héctor Ramos Mejía y ornamentador Rodolfo Franco. En su número inicial se proponen acoger «toda manifestación artística, intelectual o científica, de los pueblos de habla castellana» y, en segundo término, abocarse «al estudio objetivo y amplio —verdaderamente especializado— de los valores del siglo».

Los artículos de fondo tratan temas de ciencias, educación, historia, filosofía, política, etcétera. A ello añadían la sección bibliográfica (crece tanto que desde el número 24 desglosan literaturas extranjeras, letras argentinas, etcétera), otra de Notas —convertida en Crónicas desde el número 12— y la de Notas de arte desde el número 5. Como anticipé, los martinfierristas (junto a Borges, Guillermo de Torre y Pablo Rojas Paz son los más consecuentes colaboradores de tal extracción) tienen allí un lugar, el de la producción literaria de actualidad y, sobre todo en un principio, los comentarios de libros. Es notorio que han abandonado posiciones radicales y por eso pueden convivir con un Noel o un Capdevila, víctimas ayer del Parnaso satírico o del Cementerio de *Martín Fierro. Síntesis,* a su vez, los reconoce en bloque en sus números 4 y 5, donde se incluyen «Doce poetas nuevos» (Francisco L. Bernárdez, Jorge L. Borges, Brandán Caraffa, Andrés L. Caro, Eduardo González Lanuza, Raúl González Tuñón, Eduardo Keller Sarmiento, Ernesto Palacio, Norah Lange, Ricardo Molinari, Nalé Roxo y Leopoldo Marechal) convocados por Evar Méndez, pero habitualmente, en todo caso, alterna algunos nombres representativos de la vanguardia con los poemas de Capdevila, Fernández Moreno o Xavier Bóveda.

Otra cosa que se acentúa en esta publicación es el interés por remozar la prosa. Ya en el número inicial, Borges se ocupa de la prosa de Cansinos Assens y de la de Alfonso Reyes. Del primero lo fascina el judaísmo que universaliza su escritura, incomprensiblemente desconocida para los argentinos (en ese mismo número incluyen «El misterio de las cosas bellas», su primer inédito publicado aquí): es «maravilloso y absurdo que a nosotros —ciudadanos de Buenos Aires, ciudadanos de la mayor ciudad de lengua española y cabeza espiritual de este continente— nos sea desconocida la más apasionada y férvida prosa que hoy sabe nuestro habla». Del segundo, su estilo conversado, «sin una palabra más alta que otra y cuyo beneficio más claro es el espectáculo de bien repetida amistad que hay en sus cuarenta apuntes» de *Reloj de sol.* Posteriormente, junto a algunos prosistas argentinos renovadores —el Borges neoconceptista, su discípulo Petit de Murat y el poético Rojas Paz— acoge *Síntesis* a numerosas firmas españolas embanderadas con tal remoción: Benjamín Jarnés, Ernesto Giménez Caballero, Antonio Espina, Francisco Ayala.

Pero no faltan en la revista directos o encubiertos ataques contra la vanguardia, sus objetivos más pretenciosos y sus excesos. Sobresalen en tal sentido el artículo «Orientación estética dominante en la actual literatura argentina», de Carmelo Bonet (núm. 12), «La inquietud estética de hoy», de Emilio Frugoni (núm. 16), «El arte de vanguardia» (núm. 24) y «Arte intelectualista y arte plebeyo» (núm. 29), de Osvaldo Talamón, y «Tres modalidades poéticas» (núm. 28), de José María Monner Sans. El primero y el último reivindican un paradigmático arte realista. Para Bonet, el realismo de poetas como Miguel A. Camino, Díaz Usandivaras, Rafael A. Arrieta o Luis Cané, y de narraciones como *Zogoibi,* de Enrique Larreta; *Barcos de papel,* de Alvaro Yunque,

o *Don Segundo Sombra,* «responde, en el fondo, a un determinismo de raza y de clima». Censura a continuación a las metáforas creacionistas, sobrerrealistas, ultraístas, que se basan en ninguna asociación reconocible y termina condenando a tales escuelas como manifestación del «coloniaje intelectual». Adhiriendo expresamente al criterio determinista de Bonet, Monner Sans se regocija de que, «merced a un feliz cambio de itinerario, no difícil de estudiar hoy, la lírica argentina —concretándonos a lo nuestro— retomó la buena senda del realismo». Buena prueba de ello son *Achalay,* de Jijena Sánchez; *Miércoles de ceniza,* de Raúl González Tuñón, y *Caminos ilesos,* de D'Elía.

Rojas Paz sale a refutar algunos de esos ataques en «La anécdota sentimental» (núm. 17), arguyendo que la lírica contemporánea es irrevocable y que se ha creado «un estado de inteligencia poético como hubo antes un estado sentimental de la poesía». Y Guillermo de Torre persiste en su entusiasmo por las nuevas expresiones artísticas, con lo cual ahonda una vertiente ya abierta por *Martín Fierro:* habla de la nueva fotografía artística de Man Ray, Moholy-Nagy, Renger, etc. (núm. 24); del cinematógrafo en «Cinegrafía» (núm. 28), donde comenta filmes vanguardistas proyectados en Amigos del Arte, y en «Un arte que tiene nuestra edad» (núm. 33). Pero es la solución estética de Güiraldes la que en todo caso los martinfierristas eligen exaltar, con el aval de *Síntesis.* Si Rojas Paz celebra el autor de *Xaimaca* en el número 6, el propio director, Martín Noel, presenta en estos términos «Las últimas páginas de Güiraldes»:

> «Ricardo Güiraldes fincará en el alma de nuestro arte nacional, entroncando las más nobles tradiciones de nuestra epopeya campera —contemplada en su más dilatado panorama humano— a las más robustas tendencias evolucionistas de los días modernos» [30].

Muerto Güiraldes, es Borges quien se perfila como el más diestro continuador de ese criollismo modernizado. Me resulta altamente sintomático que en el número 13 Borges escriba sobre «El lado de la muerte en Güiraldes», comentando uno de sus poemas, en los que logró «emparejar su expresión con todo su ser», y que en las Notas del Arte del mismo número se incluya una «Carta inédita» de Güiraldes dedicada a elogiar *La luna de enfrente* (sic), porque «las calles de los suburbios esperaban que el poeta les hiciera la gracia de un alma».

Una cuestión que ya aparecería tangencialmente, la del idioma, reaparece en *Síntesis* tratada con la misma preocupación por el castellano correcto, libre de contaminaciones orales y más aún callejeras. En el editorial «La nueva dirección», del número 8, consignan:

> «Cuidaremos el idioma con todo nuestro celo, pues si no creemos en el deber de acrecentarlo, trataremos de cuidarlo en todo lo posible, limpio de barbarismos y de confusas pirotecnias verbales. No sea que a la postre de unos años no logremos entendernos ni entre nosotros mismos. Lo cual equivaldría a pensar mal, pues siendo

---

[30] NOEL, MARTÍN S.: «Las últimas páginas de Ricardo Güiraldes», en *Síntesis,* núm. 6, noviembre de 1927, pág. 304.

nuestra lengua tan dulce y suave y elegante para las buenas ideas, fuera menester ir contra la razón no intentar escribir el mejor castellano que podamos.»

No difiere mayormente de tal posición la adoptada por Guillermo de Torre al reseñar *Babel y el castellano,* de Capdevila, en el número 17, al que califica de «libro hermoso y ejemplar» porque desestima todas las tentativas de crear un idioma nacional o de que se pretenda «erróneamente otorgar a cierta jerga inferior una categoría literaria». Menos estricto, en cambio, resulta Borges al referirse a *Idioma nacional ríoplatense,* sexto de los *Folletos lenguaraces,* de Vicente Rossi. Si por una parte declara indefendible la hipótesis de un «idioma nacional rioplatense», confiesa preferir esa exageración a la de los casticistas:

> «Confundir los estudios filológicos con la esperanza criolla será una equivocación, pero subordinarlos al aspaviento español o a la indignación académica no es más recomendable. Divisa por divisa, me quedo con la de mi país y prefiero un abierto montonero de la filología, como Vicente Rossi, a un virrey clandestino como lo fue D. Ricardo Monner Sans» [31].

Algo semejante descubro en cuanto al tratamiento de cierta literatura popular, a la cual no pueden sino juzgar desde sus propios presupuestos estéticos con el soberbio criterio del «mal gusto» sin desentrañar nunca las razones de su difusión entre un público masivo.

Así, «La lección del señor Alberto Vacarezza», inserta entre las Notas de Arte del número 18, le permite a Néstor Ibarra reflexionar sobre las diferencias entre el teatro, inseparable de un público expreso, y la poesía que «puede escaparse de su medio, anticiparse a su época». Lo cual no justifica, a su entender, que el teatro nacional renuncie a los conflictos sociales, morales o históricos que podría plantear y se conforme con piezas como *El cabo Rivero* o *El teniente Peñaloza:*

> «No son más que una larga teoría de dichos camperos de mala ley, en versos en que el ripio fraterniza con el barbarismo y el galimatías reina como dueño y señor.»

Al reseñar las poesías de *Camino de violeta* (núm. 30) de Enrique P. Maroni, Julio Vignola Mansilla señala que, así como existen el centro y el suburbio, existe una zona de arte legítimo y «la zona de un arte menor... o del sentimiento inadeçuado». Entre los «bien intencionados obreros de ese arrabal poético» ubica a Maroni, cuyas deficiencias técnicas disculpa al fin en razón de su honradez, pues en sus versos «satisface no hallar ese lunfardismo que es la sarna del idioma y que padecen desde la descuartizada letrilla del tango a la canción ciudadana». Otra vez, el Borges criollista se muestra más inteligente que sus congéneres al comentar fenómenos de la literatura no estrictamente «cultivada». Al referirse a *La crencha engrasada,* de Carlos de la Púa, en el número 21, no se escandaliza de que su autor emplee «un dialecto forajido, estragador de la delicada lengua de Cervantes y posible corruptor de menores», ni confunde «estas deliberadas composiciones lunfardas con poesía popular» (en el

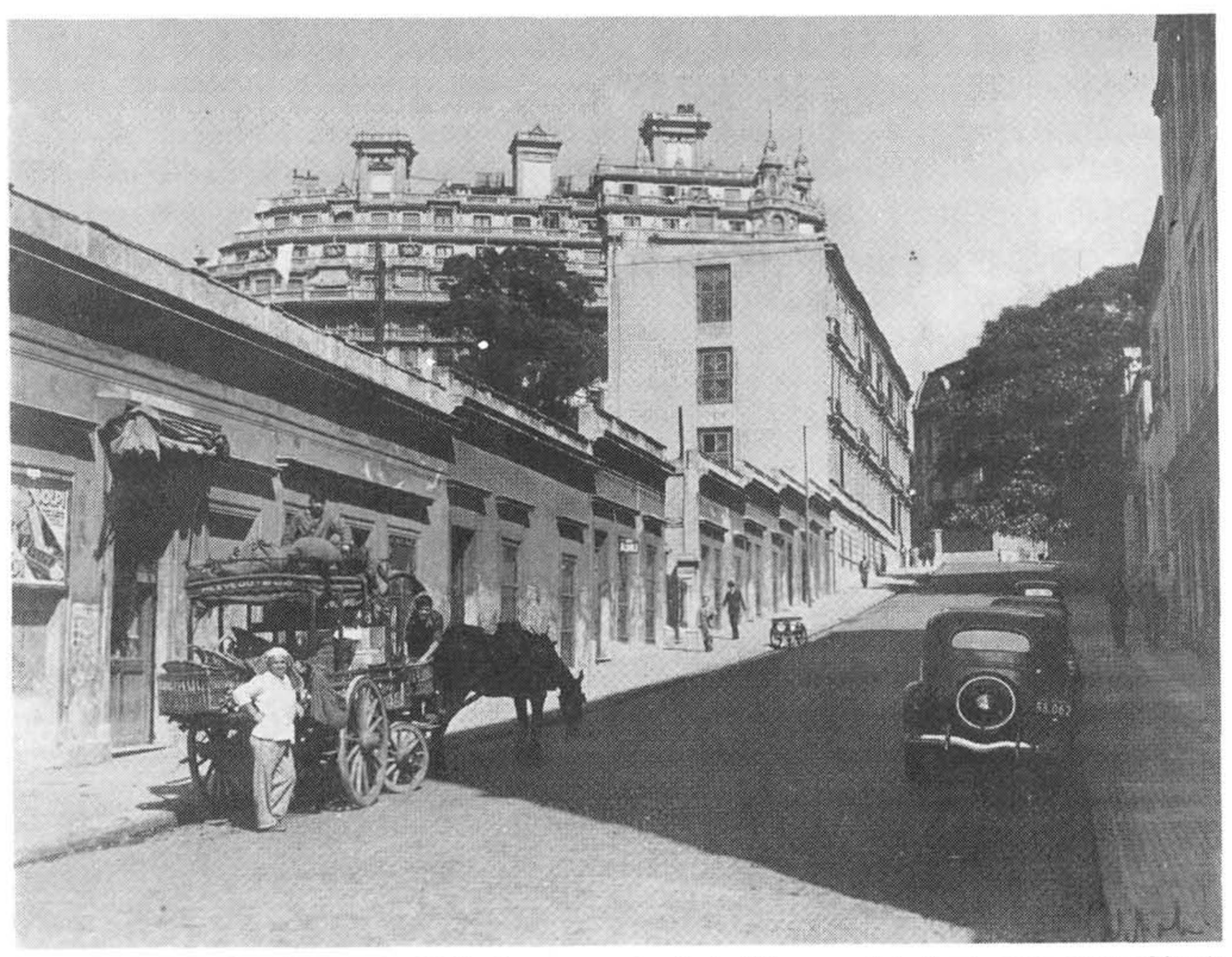
[31] BORGES, JORGE L.: «Idioma nacional argentino», en *Síntesis,* núm. 18, noviembre de 1928, pág. 361.

sentido de tradicional, anónima); pero valora algunos de sus poemas, una literatura «deliberadamente jergal como la de Kipling en sus *Barrack-room Ballads*». En última instancia, como vemos, Borges es suficientemente erudito y sabe localizar, en algún rincón de la literatura anglosajona, el testimonio que legitima.

De la revisión anterior se desprende que las revistas argentinas netamente de vanguardia fueron la hoja mural *Prismas* (1921-1922), la *Proa,* de pocas páginas y tamaño tabloid (1922-1923), y una segunda *Proa* (1924-1926) más ambiciosa donde diversos artículos teóricos, comentarios de libros y referencias a la renovación artística en otras áreas fueron configurando un discurso homogéneo. Ese movimiento culmina con *Martín Fierro* (1924-1927), que acompaña la actualización literaria (principalmente poética, pero también de la prosa) con artículos sobre la nueva pintura, escultura, música, decoración, etc., que traduce y comenta material europeo o abre generosamente sus páginas a los poetas renovadores de otros países americanos; que hace de Apollinaire, Valery Larbaud, Marinetti (le dedican un número de homenaje con motivo de su viaje a Buenos Aires donde reproducen el primero de los manifiestos futuristas), Cansinos Assens y el pintoresco Gómez de la Serna entre los extranjeros, y de Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández, entre los argentinos mayores, sus guías, intelectuales, que exhibe su conciencia elitista —«Lo más selecto de nuestra juventud literaria» es colaborador o lector de la revista, según Evar Méndez— de pertenecer a los grupos sociales preinmigratorios y manejar, por tanto, un lenguaje depurado, sobre todo de italianismo, y se jacta de escribir sin ninguna finalidad de lucro obras destinadas a circuitos más pulcros que los de la literatura de gran consumo [32]; que no innova casi nada la propuesta teórica de las vanguardias europeas en cuanto al predominio de imágenes y metáforas en la lírica; que oscila entre la burla y la admiración por Lugones, verdadero pope del ritual literario argentino, y ataca generalmente a aquellos escritores consagrados que no simpatizan con las piruetas vanguardistas (el núcleo de la ecléctica revista *Nosotros,* Manuel Gálvez, Horacio Quiroga, Baldomero Fernández Moreno, Arturo Capdevila, etc.); que, en fin, consigue con el criollismo de Güiraldes y de Borges un modo peculiar de soldar el nuevo tipo de escritura cosmopolita con asuntos y modalidades nativas, superando así el mero gesto imitativo.

En *Inicial* (1923-1926), *Valoraciones* (1923-1928) y *Revista de América* (1924-1926), las propuestas vanguardistas se combinaron, en todo caso, con otras de diverso carácter. La primera empleó un criterio particular de entender la renovación literaria que respetó por igual a los europeizantes de Florida y a los reformistas de Boedo, afines, en definitiva, por su rechazo de todas las formas literarias que consideraban espúreas por satisfacer el gusto de los nuevos sectores sociales que ingresaban en la lectura. A diferencia de *Martín Fierro, Inicial* dedicó mucho espacio a las cuestiones

32 «Dos ejes: lucro-arte y argentinos-inmigrantes definen la actitud del martinfierrismo frente a la literatura como mercancía. Hacer dinero con la literatura es una aspiración vinculada explícitamente al origen de clase del escritor. Este nexo no tiene para *Martín Fierro* excepciones», dicen BEATRIZ SARLO y CARLOS ALTAMIRANO en «Vanguardismo y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*», incluido en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia.* Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1983, pág. 146.



*Buenos Aires: calle Suipacha y pasaje Adrián Prats, en 1936. En la última casa de la derecha vivía entonces Oliverio Girondo. (Foto de Horacio Coppola.)*

filosóficas y políticas, incluso de actualidad. *Valoraciones* fue una típica revista universitaria que prestó a la polémica en torno de la vanguardia una atención preferentemente académica, salvo algunos artículos de Güiraldes y de Borges y el curioso Primer Salón de Escritores, dotado del espíritu juguetón e irreverente del martinfierrismo. La *Revista de América,* tras iniciarse como un bastión del hispanoamericanismo que buscaba insulflarle su director, Carlos A. Erro, sufrió una decisiva invasión de elementos vanguardistas a partir de su cuarto y antepenúltimo número.

*Síntesis,* en fin, es el puente por el cual los vanguardistas de los años veinte van a desembocar, en la década siguiente, en la revista *Sur*. Y digo esto porque allí, en efecto, resignan posiciones extremas y aprenden a convivir con las figuras intelectuales de la Argentina oficial, con otros tipos de estilos literarios y manifestaciones artísticas. La rebeldía vanguardista cesa, pues, en cuanto sus cabecillas ocupan lugares claves dentro del sistema literario argentino, que, sin duda alguna, se reacondiciona hacia la decisiva fecha de 1930.

EDUARDO ROMANO
*Cochabamba 1750, 5.º F*
*1148 BUENOS AIRES*
*Argentina*

# Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

**Director:**
Soledad Ortega

**Secretario de redacción:**
Juan Pablo Fusi

**Consejo de redacción:**
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

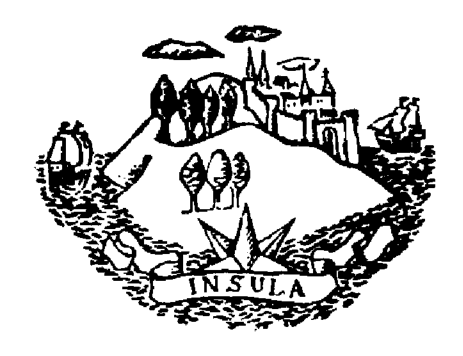
**Edita:**
Fundación José Ortega y Gasset

**Secretario general:**
José Varela Ortega

**Redacción, suscripciones y publicidad:**
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

**Director de publicidad:**
Erik Arnoldson

**Distribuidora:**
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45


INSULA

# ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

*Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.*

## SERIE PRIMERA
*EDAD MEDIA*

*La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.*

## SERIE SEGUNDA
*LA EPOCA DEL RENACIMIENTO*

*Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el Renacimiento como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.*

## SERIE TERCERA
*EL SIGLO DEL BARROCO*

*Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III recoge los estudios sobre el siglo XVII, preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del Barroco europeo.*

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
MADRID-3

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

## HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

*Dirección, secretaría literaria y administración:*

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00, exts. 267 y 396
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

| | *Pesetas* | $ USA |
|---|---|---|
| Un año (doce números) | 3.000 | 30 |
| Dos años | 5.500 | 60 |
| Ejemplar suelto | 250 | 2,50 |
| Ejemplar doble | 500 | 5 |

*Nota:* El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

**BOLETIN DE SUSCRIPCION**

Don ..............................................................................................

con residencia en ..............................................................................

calle de ....................................................................., núm. ...... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..............................

a partir del número ...................., cuyo importe de .................... pesetas se compromete

contra reembolso

a pagar .................................... (1).

a la presentación de recibo

Madrid, .......... de ................................ de 198....

*El suscriptor*

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ..........................................

..............................................................................................

(1) Táchese lo que no convenga.

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

*Próximamente:* Centenarios de JOSEP CARNER y PEDRO SOTO DE ROJAS • Correspondencia inédita UNAMUNO-CARNER • MANUEL ANDUJAR: Memorias españolas • FELIX GRANDE: Viaje a la saeta • ANGEL SANCHEZ PASCUAL: Pedro Garfias • GEORGE ORWELL en 1984 • Poemas de HÖLDERLIN y LUIS ANTONIO DE VILLENA.

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.